



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y
Tecnología
Instituto de Investigaciones
Antropológicas

**EL BAILE DE RANCHO Y LA MÚSICA DE
NORTEÑO SAX EN LA MESA DE IBARRILLA,
LEÓN, GUANAJUATO.**

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
JOSÉ JAVIER SÁNCHEZ PÉREZ

TUTOR
TOMÁS ANDRÉS FRÈRE AFFANNI
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A mis abuelos, padres, hermanos, sobrinos y amigos.

A toda la gente querida de la Mesa de Ibarrilla.

Agradecimientos

A Lizette, Natalia, Lénica y Tomás,
mis formadorxs en la etnomusicología, por acompañar cada momento.

A mi gente y familia de la Mesa de Ibarilla,
por recibirme con entusiasmo y colaborar con esta investigación.

A mis padres,
por su apoyo incondicional.

INTRODUCCIÓN	1
I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	1
II. TESIS	7
III. OBJETIVOS	9
IV. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	9
V. BREVE POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR ETNÓGRAFO ANTE SU OBJETO DE ESTUDIO.	16
VI. ESTADO DEL ARTE	19
VII. ESQUEMA GENERAL DE LA TESIS	24
CAPÍTULO 1. LA MESA DE IBARRILLA. EL RANCHO FAMILIAR SE VUELVE COMUNIDAD	27
1.1. ALGUNOS DATOS SOBRE LA COMUNIDAD EN LA ACTUALIDAD	28
1.2. LA ANTROPOLOGÍA ECONÓMICA Y EL CAMBIO SOCIAL	33
1.3. EL RANCHO EN TRANSICIÓN	36
1.3.1. El rancho como unidad de producción familiar	36
1.3.2. La llegada del Padre Lucio Rivera	37
1.3.3. La década de los 90	45
1.3.4. Relación de la Mesa de Ibarrilla con a ciudad	48
1.3.4.1. <i>Algunos datos históricos de León</i>	48
1.3.4.2. <i>El devenir económico de León</i>	49
1.3.5. Relación de la Mesa de Ibarrilla con la ciudad de León	50
CAPÍTULO 2. LA MÚSICA DE NORTEÑO SAX Y EL RANCHO	55
2.1. EL PROCESO DE CATEGORIZACIÓN DEL NORTEÑO SAX	56
2.1.1. Proceso de acercamiento con la música de norteño sax	56
2.1.2. ¿El norteño sax es un género musical?	57
2.2. LOS ELEMENTOS DEL NORTEÑO SAX	65
2.2.1. El conjunto	65
2.2.2. El repertorio	68
2.2.2.1. <i>Huapangos</i>	69
2.2.2.2. <i>Románticas</i>	74
2.2.2.3. <i>Norteñas</i>	78

2.2.2.4. Otros repertorios	79
2.2.3. Formas de bailar el norteño sax	81
2.2.3.1. Formas de bailar huapangos	81
2.2.3.2. Formas de bailar románticas y norteñas	83
2.2.4. La presencia de norteño sax en las plataformas de internet	84
2.3. LAS NARRATIVAS DEL NORTEÑO SAX EN PLATAFORMAS DE INTERNET	92
CAPÍTULO 3. EL BAILE COMO ACONTECIMIENTO DE CELEBRACIÓN Y COMO EXPRESIÓN CORPORAL EN EL RANCHO	110
3.1. EL BAILE EN EL UNIVERSO CULTURAL RANCHERO	111
3.1.1. La semiosfera de Iuri Lotman	111
3.1.2. El texto en la semiosfera	114
3.1.3. El universo humano y divino codificado en el baile (como evento)	116
3.1.3.1. Los dos lenguajes de la cultura desde Lotman	116
3.2 EL DEVENIR DEL BAILE DE RANCHO	120
3.2.1. El baile de rancho pre-mediático. Entre las décadas de los 40 y los 60.	120
3.2.2. El baile de rancho <i>broadcasting</i> . A partir de la década de los 60	123
3.3 EL BAILE DE RANCHO CON NORTEÑO SAX (POST-BROADCASTING). DE LA DÉCADA DE LOS 90 EN ADELANTE	127
3.4 EL BAILE COMO EXPRESIÓN CORPORAL AL ESTILO NORTEÑO SAX	136
3.4.1 <i>Habitus y hexis</i>	136
3.4.1.1. <i>Rancheros, reggaetoneros y otras hexis en el baile</i>	139
3.4.2. El carácter terapéutico del baile como expresión corporal	141
3.5. EL AMOR EN EL RANCHO	149
CAPÍTULO 4. ¿SE PUEDE PENSAR UN RANCHO 2.0? EL RANCHO ONLIFE Y LA SEMIOSFERA DEL RANCHO	157
4.1. PROCURAR MÁS ALLÁ DE LAS CERCAS Y EL RANCHO.	158
4.2. PENSAR EL RANCHO MEDIANTE LA INICIATIVA ONLIFE	161
4.3 LA SEMIOSFERA DEL RANCHO Y SU FRONTERA	168
CONCLUSIONES	175

ANEXO 1. EL RANCHO COMO UNIDAD DE PRODUCCIÓN FAMILIAR EN LA MESA DE IBARRILLA	180
TRABAJOS CITADOS	198

INTRODUCCIÓN

I. Planteamiento de la investigación

A partir de la segunda década del siglo XXI, aproximadamente, comenzó a tomar fuerza un género musical conocido como norteño sax o norteño con sax que, en su práctica musico-dancística, se extiende geográficamente a través del centro, bajío y noreste de México y sureste de Estados Unidos de Norteamérica. Su nombre se debe a la incorporación del saxofón como instrumento protagónico en las interpretaciones de sus piezas, además del acordeón y del bajo sexto de la música norteña tradicional (Ragland, 2009; Díaz, 2015). En su repertorio, a su vez, se pueden encontrar canciones reconocidas como norteño tradicional (corridos, polcas, cumbias, redovas, sones, entre otros), canciones románticas (que muy frecuentemente son composiciones de los propios conjuntos) y el huapango merequetengue,¹ que combina elementos musicales de huapangos, sones populares, tribal (*3Ball*) y canciones ampliamente reconocidas en distintos lugares del mundo como *La pantera rosa* de Henry Mancini o *Para Elisa* de Ludwig Van Beethoven. Estos huapangos son la expresión más reconocida del fenómeno musical e incitan a ejecutar una danza comunitaria en fila, formando una especie de círculo en la pista de baile, que no es más que un campo abierto donde se ha instalado un escenario totalmente equipado con luces neón, pantallas *led*² y sistema de sonido (Sánchez & Bieletto-Bueno, 2019). En la forma de vestir de los conjuntos y de los públicos influyen también nuevas estéticas, como el uso de sombreros y cinturones con decoraciones coloridas o brillantes. Todas estas características lo diferencian de otras expresiones de la música norteña tales como la banda

¹ A lo largo del documento usaré la palabra huapango(s), que para este texto tiene la acepción particular de huapango merequetengue. En los momentos que me refiera a otra expresión musical, ésta vendrá acompañada de la palabra que le dé particularidad. Por ejemplo: huapango norteño, huapango huasteco o huapango arribeño.

² *Ligth-emitting diode* (Diodo emisor de luz).

sinaloense, el narco corrido, el sierreño, el bandeño, el norteño tradicional, entre otros.

Las presentaciones en vivo de los conjuntos de norteño sax generalmente se realizan en pequeños ranchos, pueblos y localidades en la periferia de las ciudades. A estas presentaciones se las llama bailes, pues el objetivo principal de la contratación de un conjunto de este tipo es que la gente pueda bailar y socializar. Algunos elementos que describen el baile de rancho de manera general son: la capacidad para recibir asistentes por centenares sin haberles extendido una invitación personal; su montaje y desarrollo en campos abiertos como barbechos o campos llanos, donde se juega fútbol o se saca a pastar el ganado; la libertad que adquieren los conjuntos de norteño sax para compartir su itinerario en las redes sociales de plataformas digitales, convocando a públicos de otros ranchos y ciudades cercanas, entre otros. Los bailes son resultado de una organización familiar que, de forma colectiva, se hace de recursos y divide las actividades de trabajo entre sus miembros para llevar a cabo el evento. Dicha organización no solo concierne a la familia nuclear sino también a la familia extendida, la cual involucra a los abuelos, tíos, primos, primos segundos, primos terceros, compadres y ahijados, entre otros parentescos. Dependiendo del acontecimiento que se festeja (enlace matrimonial, cumpleaños, recepción de sacramentos religiosos, posiblemente la fiesta patronal, etcétera), la celebración se divide en tres momentos: una celebración religiosa (que puede o no llevarse a cabo), un banquete y el baile. Estos tres momentos de convivencia están marcados desde lo más íntimo hasta lo más público: a la celebración religiosa asisten usualmente solo los familiares y amigos más allegados; durante el banquete se reúnen la familia, amigos, personas de otros ranchos y lugares cercanos sin importar si están invitados o no; por último, el baile, es el momento de cierre del festejo, en el que se reúnen además una gran cantidad de personas que se han enterado por otras personas o a través de las redes sociales de los conjuntos de norteño sax.

Después de explorar la dinámica de los conjuntos, sus redes sociales de difusión y páginas de fanáticos, decidí continuar mi investigación etnográfica en la comunidad

ranchera de la Mesa de Ibarilla,³ al norte del municipio de León, Guanajuato (México). Allí, desde 2017 (año del primer baile con música de este estilo), la música de norteño sax es la preferida para el baile, desplazando a un segundo lugar a la banda de viento sinaloense, al mariachi y al norteño-banda. Durante mis primeros acercamientos a la comunidad, les preguntaba sobre los bailes de norteño sax o bailes de huapangos (como también son conocidos), a lo cual mis informantes respondían mencionando que la realización de ese tipo de bailes era muy reciente; que, en realidad, los bailes en el rancho siempre se habían realizado de una forma más modesta, con pequeños conjuntos (que no usaban amplificadores de sonido) y tocadiscos. Fue más tarde, hacia la década de los noventa, cuando se empezaron a contratar conjuntos con un escenario y equipo de sonido, y, en años recientes, se ha contratado específicamente a conjuntos de norteño sax como La Kumbre con K o Los Ayala de Ocampo.

El siguiente cuadro muestra, de forma sintética, las diferencias entre el baile de hace más de treinta años y el de la actualidad que se lleva a cabo con música de norteño sax. Dicho cuadro cuenta con información recabada durante entrevistas con mis informantes.

³ La mesa de Ibarilla se encuentra dentro de una zona llamada Polo rural en desarrollo El Huizache, que se conforma de 29 comunidades. Para fines prácticos, cuando haga referencia a la Mesa de Ibarilla, hablare de comunidad; cuando haga referencia a las 29 comunidades, hablaré de región.

Cuadro 1. Diferencias en los bailes realizados antes de la década de 1990 y los de la actualidad con música de norteño sax, según informantes de la Mesa de Ibarra.⁴

Baile con músicos al natural ⁵ y tocadiscos. Hasta antes de 1990.	Baile con norteño sax. A partir de la segunda década del siglo XXI.
<ul style="list-style-type: none"> • Antes de la década de los noventa. • Se contrataban conjuntos norteños, mariachis que no utilizaban escenario ni amplificadores, o un tocadiscos. • Lo más importante del hecho musical era el banquete; el baile era de carácter secundario, e incluso se podría prescindir de él. • Se bailaba en pareja hombre-mujer. Era la única interacción posible entre hombres y mujeres antes de un noviazgo o matrimonio, tenían prohibido establecer algún tipo de comunicación verbal. • Los padres del o los festejados costeaban el evento. En el caso de las bodas, era responsabilidad de los padres del novio el costeo y la organización. • Asistía gente de otros ranchos, pero no tanta de la ciudad, y difícilmente de otros lugares. • Era limitada la ingesta de bebidas alcohólicas. • El baile se hacía de día, después de la ceremonia religiosa (que usualmente era en la mañana) y se terminaba con la puesta de sol. 	<ul style="list-style-type: none"> • Antecedentes a partir de los noventa y consolidación en la segunda década del siglo XXI. • Puede haber distintos grupos musicales pero el evento estelar es con norteño sax. El baile adquiere tanta importancia como la alimentación. • Los conjuntos de norteño sax utilizan gran cantidad de recursos audiovisuales y se contactan a través de redes sociales en internet. • Diversidad de expresiones de baile, interacciones y sujetos sociales que conviven en el mismo evento. • El evento se costea con apoyo de otras personas, mediante el apadrinamiento. • Asiste gente de cualquier lugar de la ciudad y otros ranchos, e incluso de otras ciudades, gracias a la gente que sigue la trayectoria de los conjuntos. • Abundante ingesta de alcohol. • Aunque la celebración puede comenzar durante el día, el baile con norteño sax se hace por la noche, a partir de las 8:00 p.m.

Las diferencias entre las dos formas de realizar el baile, según mi hipótesis, pueden estar señalando procesos de diálogo con transformaciones sociales y económicas. Resulta importante, por lo tanto, conocer cuáles son las transformaciones que permiten articular un baile con las características descritas en la columna de la derecha. Es de destacar, particularmente, que el baile se ha mantenido vigente

⁴ En el cuadro se muestra un salto cronológico, desde antes de 1990 hasta la segunda década del siglo XX. A lo largo del capítulo me centraré en explicar lo que sucedió en el tiempo comprendido entre las dos fechas.

⁵ En la Mesa de Ibarra es una forma de referirse a los conjuntos musicales que no utilizaban dispositivos ni instrumentos electrónicos en sus presentaciones.

como evento de celebración en la comunidad aún con los considerables cambios mostrados en el cuadro anterior.

Tanto en las comunidades gestadas en plataformas digitales como en la comunidad estudiada, el rancho se hace presente en formas de socializar y en la constante reiteración de un estilo de vida ranchero. Para abordarlo recolecté, mediante un proceso de acercamiento etnográfico virtual, elementos del discurso que circula en las comunidades de plataformas digitales y agencias de difusión de la música de norteño sax, con relación a lo cual encontré la presencia de un rancho mitificado, idealizado y resguardado en la memoria colectiva, pero que también opera en el habla cotidiana de la gente en la comunidad. Ese rancho mitificado y simbólico sirve como modelo de ese estilo de vida ranchero para la gente de la Mesa de Ibarra, pero, como dice Alex E. Chávez (2020), se trata de un rancho idealizado, cargado de nostalgia, un paisaje perfecto asociado a un proyecto nacionalista relacionado con la música ranchera, pero extendido a través de la música norteña (Ragland, 2009; Díaz, 2015). La presencia del norteño sax evidencia que ese rancho del pasado y alejado de la ciudad existe ahora de forma muy distinta, con actores sociales que no son la familia dedicada a la agricultura y la ganadería. Los conjuntos y públicos comparten con otras expresiones de la música norteña ese relato identitario en torno a la ruralidad y estilo de vida campesino de México.

La realización de un baile de rancho en la actualidad se vuelve impactante por el contraste que ofrece una performance asociada a un contexto contemporáneo (una alta producción con medios tecnológicos como pantallas *led*, sistemas de sonido y producción audiovisual) llevada a cabo en lugares asociados con la pobreza, el pasado, la vida sin lujos de un rancho; en fin, ese rancho mítico que parece meta-descriptor de las comunidades rancheras y pequeños pueblos del país. En una página de Facebook donde circulan memes y videoclips de norteño sax encontré un comentario en el que un joven decía que al ir a un baile “mata a dos pájaros de un tiro, anduviera bailando huapango y a la misma vez en *wish outdoor*”.⁶ Esta frase

⁶ Retomé ese comentario de mis diarios de campo, el *Wish Outdoor*, hace referencia a un festival europeo de música electrónica. Desafortunadamente, ante el constante flujo de información por las

articula dos elementos que apuntan a dos contextos diferentes, sugiriendo que el baile de rancho con música de norteño sax no puede ser imaginado únicamente a través de las narrativas de ese rancho mítico y el rancho del pasado: es necesario analizar qué condiciones permiten que una persona viva la experiencia doble de estar bailando huapangos y asistiendo a un festival europeo de música electrónica.

Así, para las prácticas musicales, dancísticas y de intercambio por internet del norteño sax, sugiero hablar de un proceso de rancherización del mundo que difumina fronteras discursivas, tanto en los memes que circulan por internet como en la incorporación de ciertos elementos de culturas musicales pop, rock o música académica occidental (y otras más) al baile de rancho, los cuales son muy bien recibidos y aplaudidos por los públicos. Esa rancherización del mundo implica que resulta insuficiente comprender sencillamente el rancho en oposición a la ciudad, o desde su marginalidad frente a la vida cosmopolita. En otras palabras, resulta insuficiente para observar el fenómeno que se pretende explicar, esto es, la realización del baile de rancho con música de norteño sax. Es por eso que me interesa profundizar en un evento como éste: para conocer qué artefactos económicos, sociales y semióticos se articulan de manera importante en la vida y el baile de rancho.

A partir de todo lo anterior, las preguntas que pretendo responder a lo largo del presente documento son:

- ¿Cómo y por qué se integra un género musical con estas características al baile de rancho?
- ¿Qué función tiene?
- ¿Qué lugar ocupa el baile como acontecimiento y como expresión corporal en la vida de rancho contemporánea?

redes sociales no logré encontrar el videoclip sobre el que se comentó para poderlo referir adecuadamente

II. Tesis

La tesis que propongo es que el baile de rancho con música de norteño sax puede articular de manera compleja un espacio donde convergen prácticas y expresiones particulares de la vida ranchera con otras provenientes de diversas expresiones culturales dispersas por el mundo, las cuales han pasado por un proceso de rancherización y que permiten a la gente del rancho reafirmarse como ranchera, al mismo tiempo en que toman parte del mundo contemporáneo global e hiperconectado. La práctica musico-dancística del norteño sax puede reafirmar el rancho en la medida en que existe una serie de estructuras que lo constituyen y que son entendidas por mis interlocutores como rancho. Desde la organización y el coste del baile como evento se ponen en juego las dimensiones materiales, económicas y sociales del rancho que, en el caso particular de la Mesa de Ibarra, han atravesado un proceso de transformación desde la década de los noventa, constituyendo una comunidad de personas con una pluralidad de bases económicas y organización social, que son las que posibilitan la puesta en marcha de un evento de este tipo. Se juega también con un imaginario de lo ranchero, un rancho simbólico que opera en la memoria colectiva no solo de la gente que vive en el rancho y la que escucha norteño sax, sino que integra muchas otras expresiones musicales y espacios nacionales y transnacionales, pero que, en gran medida, funciona como referente para los pequeños ranchos, pueblos y localidades periféricas, en tanto eje de identidad que se reafirma con la escucha y el baile de la música de norteño sax. El baile como evento y como expresión corporal se encuentra inmerso en un sistema de codificación particular de la comunidad ranchera de la Mesa de Ibarra (pero que puede tener fuertes resonancias con muchos otros ranchos de otros lugares), que permite generar en el baile como evento un determinado ambiente, en el que el baile como expresión corporal adquiere un carácter terapéutico y posibilita la construcción de vínculos amistosos, familiares y amorosos entre la gente que va a bailar. La posibilidad de que el sistema de codificación del baile en la Mesa de Ibarra resuene en otras latitudes tiene que ver con el hecho de que dispositivos tecnológicos como teléfonos celulares o

computadoras con acceso a internet permiten la expansión de prácticas sociales rancheras particulares que relativizan la noción de territorio. De esta forma, el rancho –y las prácticas socioculturales que le dan sentido– no se encuentra anclado a un lugar geográfico específico en la actualidad. Al mismo tiempo, la posibilidad de resonancia de los significados del rancho en otros lugares se debe a que la música de norteño sax se encuentra también navegando en un organismo semiótico mucho más complejo, una semiosfera del rancho, de manera que la propia división del repertorio entre norteñas, románticas y huapangos muestra la forma en que las estructuras de ese organismo semiótico se organizan: en la música norteña se remite a ese rancho simbólico y mítico del pasado, en las canciones románticas se remite al baile de rancho como el espacio para la objetivación de las relaciones sexo afectivas, y en los huapangos converge todo ese espacio complejo que rancheriza al mundo exterior para que pueda ser experimentado por las personas del rancho.

Para construir mi argumento trabajé con tres categorías principales, surgidas de la observación participante en comunidades de plataformas en internet y en la Mesa de Ibarra, y sobre las que basé mi análisis. La primera categoría es la de **rancho**, que deriva en distintas subcategorías: rancho como unidad de producción familiar campesina, como comunidad ranchera en la Mesa de Ibarra, como símbolo en las narrativas de norteño sax y como organismo semiótico; estas subcategorías serán desarrolladas a lo largo de los cuatro capítulos. Asimismo, el **baile** aparece en un esquema doble: como evento músico-social y como expresión corporal, que, aunque sean analíticamente separables, son constitutivas una de la otra. Por último, el **norteño sax** en tanto tercera categoría central refiere a una serie de prácticas musicales que he mencionado brevemente en esta introducción.

III. Objetivos

El objetivo de esta tesis es comprender cuál es el lugar⁷ que ocupa el baile de rancho con música de norteño sax en la comunidad ranchera de la Mesa de Ibarrilla. En función de comprender por qué se ha incorporado en un momento específico y cuáles son las relaciones que tiene con otros fenómenos sociales y económicos en el rancho.

Objetivos específicos:

- 1) Conocer las condiciones materiales, económicas y sociales de transformación en la Mesa de Ibarrilla mediante el modelo de transición social de la antropología económica.
- 2) Explicar las características que permiten reconocer el género musical norteño sax y su relación con un rancho simbólico.
- 3) Comprender qué lugar ocupa el baile como acontecimiento social y como expresión corporal en la vida de rancho en la Mesa de Ibarrilla a través de los conceptos de texto, *habitus* y *hexis* corporal.
- 4) Reflexionar acerca de cómo la incorporación del norteño sax al baile de rancho ayuda a problematizar la conceptualización de rancho en términos de sus prácticas de sociabilidad, su relación con el mundo y sus sistemas de significación.

IV. Marco teórico y metodológico⁸

Para alcanzar mis objetivos fue necesario recurrir a una serie de planteamientos teórico-metodológicos que me permitieron pensar mis categorías centrales: baile, rancho y norteño sax. En la primera sección (a), coloco como punto de partida las

⁷ Por lugar, entiendo el rol o función cumplido dentro de la comunidad estudiada.

⁸ Los conceptos aquí planteados de manera resumida serán desarrollados en profundidad en los capítulos correspondientes, a excepción de la primera sección.

premisas sobre las que ubico el carácter de mi investigación etnomusicológica y las actividades realizadas durante el trabajo de campo. En la segunda sección (b), planteo el modelo de transición social de la antropología económica que usaré para conocer las condiciones materiales, sociales y económicas que podrán estar dialogando con la transformación del baile y la incorporación de la música de norteño sax. En la tercera sección (c), a su vez, tomo los conceptos de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman con la finalidad de que ayuden a comprender el papel que juega el baile como acontecimiento social y la expresión corporal en la vida de rancho. Por último, en la sección cuarta (c), menciono brevemente la definición de *habitus* y *hexis* corporal de Pierre Bourdieu para explicar de qué manera el baile es una expresión del cuerpo y puede ser leída a través de ciertos códigos.

a) La investigación etnográfica en música

El desarrollo de la etnomusicología como disciplina ha reconfigurado considerablemente el quehacer de la investigación desde sus inicios, cuando era llamada musicología comparativa, la cual tenía por objeto las músicas no occidentales, privilegiando las músicas de tradición oral y buscando comprender la relación con el entorno en que se producen (Myers, 2001). La constitución de una disciplina implica que la teoría, los datos y el método se encuentren estrictamente relacionados, pero, ante la versatilidad y diversidad de los trabajos que hoy en día constituyen el corpus de la etnomusicología, es el método y el enfoque lo que dotará de carácter disciplinario la investigación musical aquí presentada. Para Rosana Guber, la etnografía se constituye en una triple acepción, en tanto enfoque, texto y método:

Como enfoque la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”). La especificidad de este enfoque corresponde, según Walter Runciman (1983), al elemento distintivo de las Ciencias Sociales: la descripción. (Guber, 2001)

Esta descripción implica tres niveles de comprensión: el reporte de lo ocurrido, la explicación de sus causas y lo que ocurrió según sus agentes. Como indica Eduardo Restrepo, “es la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente” (Restrepo, 2016, pág. 16). Es por esto que mis categorías centrales y, con mayor especificidad, la categoría rancho, apela a distintos significados, dado que el rancho, para mis interlocutores, se encuentra manifiesto en distintas formas que pueden estar relacionadas o no. Los planteamientos desarrollados en cada capítulo están dispuestos en función de la perspectiva de mis interlocutores, remitiendo a sus propias palabras o a experiencias propias vividas con la comunidad.

Para ello, es necesario todo un método de aproximación en el lugar, esto es, que implica estar ahí con los agentes. Guber señala que, en cuanto método, la etnografía es el cúmulo de actividades designadas como trabajo de campo; es así como el etnógrafo se vale de encuestas, entrevistas no directivas y observación participante para comprender los marcos de referencia de los agentes. Para comprender el fenómeno llevé a cabo las siguientes actividades:

- Establecí pláticas de orden informal con la gente del lugar mientras colaboraba con actividades cotidianas. La pisca de maíz, el cuidado de cabras, la elaboración de buñuelos, queso y tamales fueron actividades que realicé frecuentemente al momento de entablar conversaciones.
- Realicé entrevistas en profundidad con informantes masculinos y femeninos de entre 14 y 90 años. Las entrevistas involucraron entre uno y tres informantes simultáneamente; especialmente en el caso de las mujeres, la gente de la comunidad buscaba que estuvieran acompañadas por otro familiar. Las entrevistas tuvieron una duración de entre treinta minutos y dos horas y media.
- Asistí a los bailes realizados en la Mesa de Ibarra y comunidades cercanas a la ciudad de León y Dolores Hidalgo, acompañado de jóvenes de la comunidad durante los años 2018 y 2019.

- Exploré diversas páginas y canales relacionados con la música de norteño sax en plataformas digitales como Facebook, Instagram y YouTube. A raíz del confinamiento derivado de la pandemia actual, mantuve comunicación vía Facebook y WhatsApp con la gente de la comunidad, sosteniendo conversaciones esporádicamente y observando sus dinámicas de interacción online cuando su tema era el rancho o el baile.

En tercer lugar, la etnografía puede ser concebida también como texto, esto es, un reporte escrito que describa el comportamiento particular de una cultura, en el cual el investigador trata de traducir, representar o interpretar los aspectos de la cultura de los sujetos para los actores que no están familiarizados con ellas. El texto etnográfico se caracteriza así por su riqueza en detalles sobre la vida social de las personas, y es de allí que derivan sus conclusiones y el diálogo con la teoría, todo lo cual pretendo materializar en esta tesis.

b) El modelo de transición social

Para el desarrollo del capítulo primero, parto de la definición del concepto modo de producción de la filosofía marxista, el cual es concebido como todas aquellas determinaciones que hacen posible la transformación de los materiales en un producto que sea capaz de satisfacer las necesidades del ser humano, pero, sobre todo, de su reafirmación constante en la práctica cotidiana (su re-producción). En concreto, para lograr ese producto son necesarias una serie de circunstancias que lo posibilitan, y que se pueden conocer mediante la descripción de: a) el trabajador, quien realiza el proceso de transformación; b) el producto, el material que ha sido trabajado; c) un medio con el que se trabaja, y d) un trabajo que se acumula (Dussel, 1991, pág. 33).

Según los aportes marxistas, en una determinada estructura social hay un proceso de producción y un proceso de reproducción. La reproducción de la fuerza de trabajo es el acto por el cual se satisfacen las necesidades inmediatas para que el trabajador pueda volver a trabajar, y así, mantener la producción. Pero, para que

eso suceda, es necesaria toda una organización social (Echeverría, 2011). Por tanto, la reproducción implica mantener la organización social que mantiene al trabajador trabajando, y la producción constante. Cuando la reproducción de la fuerza de trabajo y la organización social, que permiten una producción constante, se asumen como una especie de segunda naturaleza, entonces están configurando un modo de producción asociado a estructuras sociales concretas.

Al contemplar la expansión del modo de producción capitalista, la antropología económica concibió un modelo que pudiera analizar la forma en que algunos modos de producción precapitalistas entran en contacto con el nuevo sistema mundial de orden capitalista. Por tanto, propone un modelo de transición social en el cual se pone atención en el proceso contrario de la reproducción social; si la reproducción mantiene constante un modo de producción, entonces la transición pone la mira sobre las condiciones que transforman el modo de producción y reproducción sociales, es decir, el cambio de un modo de producción a otro (Comas d' Argemir, 1998).

c) La semiosfera y el concepto de texto en Lotman

Los planteamientos de Iuri Lotman sobre la semiótica de la cultura, en específico los conceptos de semiosfera y de texto, ayudan a procesar el análisis del baile de rancho con norteño sax. La semiosfera se define como un organismo complejo asemejado a la biosfera, en el cual el acto semiótico particular del signo o el texto no pueden ser entendidos sino dentro de un gran organismo que les da sentido. Se trata de “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1996, pág. 11).

Dentro de las formaciones semióticas que se encuentran sumergidas en la semiosfera hallamos los textos, que ocupan distintos niveles dependiendo la complejidad de su constitución. Para que un enunciado tenga significado dentro de la semiosfera y sea considerado un texto, tiene que pasar necesariamente por una

doble codificación en, al menos, dos lenguajes. Lotman pone como ejemplo el reconocimiento de cierto texto como una ley, e indica:

[...] el mensaje definible como “ley” se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico, constituyendo en el primer caso una cadena de signos con diversos significados, y en el segundo, cierto signo complejo con un único significado. Lo mismo se puede decir sobre los textos del tipo de la “plegaria” y otros. (Lotman, 1996, pág. 53)

Si un primer texto se encuentra codificado en el lenguaje natural (que no siempre puede ser la lengua), necesariamente tiene que ser codificado en otro lenguaje para ser comprendido. A medida que este texto nada en el *continuum* semiótico y se cruza con más textos, se convierte en un texto de mayor complejidad, pues se va recodificando en la medida que se encuentra con otros textos. Por lo tanto, un texto no puede existir por sí solo, sino que la formación semiótica se realiza cuando “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico” (Lotman, 1996, pág. 62). Ese otro lenguaje en el que un texto es codificado es también un texto que ya ha adquirido cierto nivel de complejidad, autonomía y apunta a construir significados específicos, como el lenguaje jurídico, el lenguaje médico, el lenguaje musical occidental, etcétera, y, como sugiere Lotman, muchas veces ese otro lenguaje o código es desconocido.

Además del lenguaje, existen otras variantes de textos que operan en la semiosfera, tales como el texto-código, el texto-símbolo y la cultura como texto. Para Lotman, existe un eslabón intermedio entre un texto y un lenguaje: el texto-código que consiste en cierta formación textual utilizada como modelo ideal (por ejemplo, cuando alguien dice que escribe un poema o que baila un vals), y que puede ponerse de manifiesto o que puede ser reproducido en niveles inferiores de la jerarquía (Lotman, 1996, pág. 66). El texto-código es pues aquel que, en sí mismo, devela las cualidades concretas de su codificación y estructura.

El texto-símbolo es aquel que “posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante” (Lotman, 1996, pág. 102), pero que, además, posee un origen arcaico y que condensa significativamente elementos del plano expresivo. Por tanto, en algunos casos puede ser un metadescriptor de una cultura o una semiosfera dada, y desde ese lugar ocupa un doble sentido: puede ser un texto que permanece en sí mismo para organismos semióticos externos y al mismo tiempo no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea.

Por otro lado, la cultura es ya un texto complejo que se compone también de dos lenguajes: el primero es, explícitamente, la lengua, y el segundo es el ordenamiento del espacio (el universo). Este segundo ordenamiento no siempre es explícito, pero está reproducido en todos los niveles jerárquicos y atraviesa significativamente tanto el ordenamiento del espacio habitable como el del ritual. A su vez, la cultura está conformada por una serie de textos que operan dentro de cierto *continuum* semiótico, el canto (palabra y voz) o la danza (palabra y gesto) (Lotman, 1996).

d) *Habitus* y *hexis* de Bourdieu

Para fines de comprender el potencial social del baile, retomo un par de conceptos de Pierre Bourdieu. El concepto de *habitus* hace referencia a una estructura estructurante, de carácter histórico y social que se naturaliza en los sujetos, en tanto interiorización de la exterioridad que rodea al cuerpo (Bourdieu, 2007). En otras palabras, el *habitus* es una estructura histórica, política y social que ha sido naturalizada en el cuerpo, pero que permite al mismo tiempo, en su hacer cuerpo, la continuidad de ciertas prácticas, a la vez que ordena la jerarquía de éstas.

Por otro lado, Bourdieu plantea la idea de una *hexis* corporal, en tanto carácter primero de la percepción en la interacción entre sujetos. El cuerpo moldeado por el *habitus* se convierte entonces en un signo social, marcado por la diferencia, que revela para los otros el lugar que obtiene el sujeto dentro de la estructura histórica, económica, política y social (Bourdieu, 2004).

V. Breve posicionamiento del investigador etnógrafo ante su objeto de estudio.

El baile de rancho y la música de conjunto norteco formaron parte de momentos particulares en mi vida, momentos para celebrar algún acontecimiento importante en mi círculo social. De igual forma, el lugar en el que desarrollé mi investigación etnográfica está cargado afectivamente por mis vínculos familiares. En el capítulo primero expondré brevemente el asentamiento de la actual comunidad ranchera de Mesa de Ibarra, propiciado cuando las tierras fueron adquiridas por el matrimonio de Julio Becerra y Regina Galván, mis bisabuelos. Por lo tanto, gran parte de mis interlocutores me conocían (y yo a ellos) mucho antes de comenzar la investigación.

Cuando era niño disfrutaba mucho estar en la Mesa de Ibarra, ir los domingos a la misa y después esperar a que pasara Socorro, el vendedor de nieves de vainilla y limón, mientras mis padres conversaban con tíos, primos y toda la gente. Todos se saludaban y todos se conocían. Llegaba a la casa de mis abuelos, apenas un cuarto construido de adobe, otro cuarto y una cocina hechos de piedra, donde me esperaba una deliciosa comida con frijoles cocidos en olla de barro y tortillas prietas hechas a mano. Si era posible, me quedaba largas temporadas cuando había receso escolar, temporadas en las que ayudaba a mi abuelo a sembrar, escardar o pisar la milpa. Si mis abuelos se descuidaban, me escabullía entonces hasta el arroyo para darme un chapuzón y buscar pequeñas tortugas.

Ya durante mi adolescencia, tocaba ir a las bodas y bailes con conjunto norteco, unos troqueros, como les decía la gente en el rancho. Como hombre adolescente, lo más común en los bailes era sacar a bailar a una muchacha, platicar con ella y pedirle su número de teléfono. Sin embargo, mi orientación homosexual me hacía sentir incompatible con esa dinámica: yo no quería que bailar se convirtiera en una especie de noviazgo; mucho menos quería que mis hermanos, mis padres o mis primos se creyeran tal cuento de un Javier ranchero y conquistador. Durante ese tiempo, ir a un baile me producía suficiente incomodidad como para sentirme ajeno al rancho y a mi familia.

Hace unos años, ya cuando cursaba la universidad, me encontré asistiendo a un baile en la Mesa de Ibarra, baile que me impresionó de tal manera que detonó mi interés por comprender de otra manera lo que estaba sucediendo. En aquella ocasión me sorprendió que ya no fuera necesario el ritual de cortejo para sacar a bailar a una mujer (como lo había visto de niño y vivido de adolescente). Pude, en cambio, observar hombres bailando en grupo, sin mujeres, así como mujeres bailando con mujeres, sin hombres, u hombres jóvenes bailando solos en una fila. El imponente sistema de sonido y los efectos visuales me incitaban a bailar sin preocuparme (aparentemente) de ser visto y juzgado por la forma en que decidía moverme e interactuar con otros.

Cuando experimenté por primera vez el baile con huapango merequetengue y la música con un conjunto de norteño sax, me percaté que algo nuevo (al menos desde mi primera perspectiva) estaba sucediendo con el rancho. A partir de ese baile, la incomodidad que viví de adolescente comenzaba a desaparecer.

Podría decir, entonces, que mi objeto de investigación no me fue ajeno en términos de acceso y participación, pero me surge la duda si eso supone alguna garantía para el investigador etnógrafo que estudia su propia comunidad. Ubicar mi lugar en el árbol genealógico de la comunidad y los vínculos familiares-sociales entre las comunidades rancheras cercanas, espero, puede servir al lector para reconocer mi compromiso con mi objeto de estudio, así como proporcionar un toque de calor hogareño en las anécdotas relatadas que forman parte de mi proceso investigativo. Más allá de eso, en tanto investigador, me enfrenté a una serie de retos a los que se podría enfrentar cualquier otro investigador foráneo.

En sus primeras prácticas, en el siglo XIX, la etnografía se caracterizaba por el acto de ir hasta la cultura o el lugar de los otros, y permanecer ahí durante cierto periodo para comprender algunas cosas.⁹ Como resultado de eso, sobre todo hasta antes

⁹ Algunos trabajos etnográficos europeos (particularmente británicos) durante el siglo XIX buscaban conocer la línea evolutiva de las sociedades o el contacto entre estas, para lo cual los investigadores viajaban a pueblos considerados en ese tiempo “primitivos” o “salvajes” con el objetivo de recolectar información y artefactos de uso común que, posteriormente, eran exhibidos en museos. Fue a finales del siglo XIX y principios del XX que se sentaron algunas bases de la etnografía, tales como la permanencia por un tiempo prolongado en el lugar de investigación o la descripción detallada de

de 1960, la etnografía se vivía en una tensión de proximidad y distancia entre el etnógrafo y los nativos. Posteriormente, ante los movimientos de liberación y movimientos frente colonialismo, la etnografía replanteó sus supuestos, dando pie a la posibilidad de hacer investigación en la propia sociedad (Guber, 2001). Algunas de las ventajas que tiene el trabajo etnográfico en la misma sociedad son, según la propuesta de Guber: que el investigador puede evitar el innecesario *shock* cultural; que no tendrá que pasar por los difíciles caminos (físicos y sociales) para acceder a la comunidad; y que el etnógrafo rara vez cae en los estereotipos que pesan sobre el trabajo etnográfico (2001, págs. 37-38). Sin embargo, a partir de mis vivencias en la comunidad de Mesa de Ibarra, puedo decir que la experiencia previa no supone ninguna garantía para comprender lo que me interesaba, esto es, el saber sobre lo que implica ser rancharo no se encuentra a flor de piel, ni en el discurso del día a día. Ser miembro de la comunidad tampoco garantiza que mis informantes estén dispuestos a contarme todo lo que les pregunte, ni que yo tenga certezas en mis hipótesis o comprenda en profundidad los términos con los que la gente se expresa. Tampoco sirve para librarme de forma efectiva de estereotipos, pues aquellos no fueron desatados por un sujeto foráneo, sino por un sujeto ya conocido que de pronto quiso entablar conversaciones que antes no había tenido con gente con la que rara vez conversaba, pero que sí conocía.

Toda una vida en contacto con la comunidad también tiene limitaciones. Eduardo Restrepo sugiere que, cuando el etnógrafo ha permanecido en un lugar por un tiempo prolongado, se habitúa de tal forma a lo que sucede en el lugar que pierde su capacidad de asombro, ya que “extrañarse de lo familiar es fundamental en la labor etnográfica” (2016, pág. 24). Si el etnógrafo foráneo no está exento de obviar ciertas cosas que le pasan ante sus ojos, ¿no será incluso más difícil extrañarse de lo que se ha interiorizado durante poco más de veinte años?

El proceso etnográfico llevado a cabo me exigió cierto distanciamiento (geográfico y epistémico) de lo que a primera vista me parecía tan común, familiar y entendible.

esas culturas “exóticas” para Occidente, buscando de esta manera desentrañar el “esqueleto” de la sociedad, su función y la “perspectiva de los nativos”. Para mayor detalle, consultar: Guber, 2001, págs. 23-40.

Me pregunto, de esta forma, si ese distanciamiento no será también necesario para un etnógrafo foráneo al que se le exige un acercamiento. Yo creo que, si una de las implicaciones de hacer etnografía es la auto reflexión, los supuestos basados en la tensión de relación y proximidad del etnógrafo con su objeto de estudio pueden ser repensados una y otra vez en cada caso particular.

VI. Estado del arte

Considerando que la investigación del baile de rancho con música de norteño sax es casi nula, desarrollo el estado del arte en tres secciones que dialogan con mi proyecto: en la primera sección menciono algunos trabajos sobre la música norteña; en la segunda coloco algunos estudios que tienen al rancho como objeto de estudio y, en la tercera sección, retomo algunas investigaciones sobre la práctica de la música norteña en el espacio de la fiesta o el baile.

a) La música norteña

Siendo que el norteño sax mantiene una relación estrecha con lo que se ha considerado como música norteña tradicional –ya que incorpora partes de su repertorio, instrumentación y construcción identitaria sobre la ruralidad y el rancho– reconstruiré de manera general hacia dónde han apuntado los trabajos más representativos de investigación sobre música norteña. Me parece importante mencionar brevemente cuatro obras que abarcan su estudio de forma panorámica: 1) la *Historia de la música norteña mexicana: desde los grupos precursores hasta el auge del narcocorrido* de Luis Díaz Santana (2015) aborda un recorrido en la constitución de la música de conjunto norteño, planteando posibles antecedentes desde la época prehispánica y la colonización en los territorios del noreste, poniendo énfasis en la dotación instrumental, el repertorio y los intercambios con otras culturas musicales. Su investigación histórica involucra perspectivas de la antropología y la sociología para plantear temas de configuración identitaria en la

frontera entre México y Estados Unidos, el papel de los medios, la difusión y la migración en la expansión de la música norteña más allá del territorio del noreste mexicano y la transformación del conjunto en años recientes. 2) Por su parte, la etnomusicóloga Catherine Ragland, en su libro *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations* (2009) contempla procesos económicos y sociales que permiten concebir la música norteña de acordeón y bajo sexto como la construcción de una nación entre naciones, en específico, por su relación con el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos en función de la migración de mexicanos hacia el país vecino. 3) El trabajo colaborativo entre Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano, titulado *La música norteña mexicana* (2016), señala la importancia que tuvo la industria del entretenimiento en México para la difusión de la música norteña y grupera.¹⁰ Posteriormente, los autores extienden el análisis hacia la presencia de música norteña en otros países como Chile, Bolivia y Colombia, así como algunas dinámicas sociales en la conformación instrumental del conjunto norteño y la presencia de la música norteña en ciertos lugares de Guanajuato (México). 4) Por último, debe considerarse el trabajo coordinado por Luis Omar Montoya *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, dividido en dos tomos. El primer tomo: *Gestación de la música norteña mexicana* (2013a), plantea de manera introductoria al norte mexicano como un espacio cultural y a la música norteña como una variedad de expresiones musicales híbridas, para luego aportar algunas reflexiones sobre la improvisación, estética e influencias culturales del mariachi y el acordeón; así como considerar el bajo sexto como una aportación del bajío mexicano a la música norteña. El tomo II, *Transnacionalización de la música norteña mexicana* (2013b), advierte la presencia de la música norteña en los medios de comunicación masiva, plantea reflexiones sobre la transnacionalización de la música norteña en Europa y Sudamérica, y culmina con

¹⁰ La música grupera, también conocida como onda grupera o movimiento grupero, es una invención de la industria, popularizada durante las décadas de los setenta y ochenta, para comercializar una serie de expresiones musicales de raíces rurales con alta influencia de la cultura urbana. Tales expresiones no son definidas como un género musical y tampoco se cifan a determinaciones musicales formales, según indica Luis Díaz Santana (2015).

el análisis de las imágenes usadas por la industria discográfica y los juicios de valor sobre el conjunto norteño.

Luego de este primer panorama, mencionaré algunos trabajos que estudian el discurso identitario de la música norteña y que entablan un diálogo más directo con mi objeto de estudio. En primer lugar, el trabajo de investigación de Oliva Solís (2016) intenta trazar el rol que juegan las mujeres en el discurso de la música norteña mexicana. Esta autora considera que instrumentación, prácticas, y discursos forman parte de un proyecto de identidad regional construido desde el nacionalismo del siglo XX, y concluye, en su análisis, que las letras de las canciones contribuyen a fomentar un discurso patriarcal que refuerza estereotipos construidos desde la mirada masculina que compone las canciones, mirada que tiene también resonancias con el proyecto de identidad nacional que muestra a los hombres como machos y valientes, mientras que las mujeres son representadas como cariñosas, sufridas y hermosas, pero ingratas. Por su parte, Marco Aurelio Díaz analiza, al igual que Solís, los antecedentes del nacionalismo posrevolucionario en la configuración identitaria visual de la música norteña, pero considera además, que a partir de la década de los sesenta, se dio un proceso de transformación de los valores culturales que fue desplazando la imagen del rancharo del cine de oro mexicano por la imagen del vaquero, aquel que se sostenía en una épica de un ser emigrante que lograba posicionarse en un lugar de comerciante-agricultor, gestando un imperio visual de la música norteña (2018).

José Juan Olvera analiza la construcción de las identidades en la franja fronteriza entre México y Estados Unidos. Para su estudio, elaboró entrevistas focalizadas, con personas del ámbito musical de ambos lados de la franja, para conocer las narrativas sobre la música de conjunto norteño y texano. Sus hallazgos demuestran la construcción de identidades que se encuentran en tensión: respecto a la división política parecen unificarse, pero que mantienen imaginarios que separan a unos de otros. Para comprender la conformación de tales identidades, Olvera se pregunta sobre qué aspectos migratorios, industriales y de adaptación laboral responden a las distintas formas en las personas narran su identidad. Dicha reflexión lo lleva

plantear que los géneros musicales desde el corrido hasta la música texana se encuentran en disputa (por su relación con patrones sociales) y plantea una periodización del desarrollo político y económico de la franja fronteriza del noreste para comprender sus dislocaciones e hibridaciones (Olvera, 2008).

En la misma línea, sobre la música norteña e identidad, el estudio de José Juan Olvera, José Carlos Zarazúa, Heydi Velasco Rodríguez y Yenifer Ruth Castro, analiza los contenidos de videos en la plataforma de YouTube subidos por usuarios de tres comunidades con un alto impacto de la migración. Mediante el análisis sistemático del contenido de los videos, los autores reflexionan sobre las relaciones entre música, migración y las redes sociales digitales.

b) Estudios sobre el rancho

El historiador francés François Chevalier, en su obra *La formación de los latifundios en México* (1999), desarrolla una investigación sobre los procesos de conformación territorial de las haciendas e intenta esclarecer el lugar de esos procesos en las dinámicas políticas y sociales durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Chevalier propone en dicho libro tres concepciones del rancho: la primera como una unidad productiva, la segunda como una habitación aneja a la hacienda y la tercera como un espacio para dormir.

Por su parte, en su libro *Más allá de los Caminos. Los Rancheros de Potrero de Herrera* (1990), Esteban Barragán hace una monografía de los ranchos que se encuentran en la sierra de Jalisco y de Michoacán, y propone otros tres usos del concepto de rancho en la región: como un espacio para dormir, como una unidad de producción y como un núcleo de población rural. Sin embargo, en una obra posterior considera que es más importante comprender al rancho en función de sus organizaciones sociales; esto es, en lugar de pensar al rancho como lugar, pretende comprender el rancho como una sociedad con particularidades ancladas a un territorio, a formas de trabajo, a procesos históricos y a representaciones sociales (1997).

Martha Chávez, a su vez, describe el rancho para el caso de Jalisco y Michoacán como una población rural conformada por familias nucleares que viven en casas independientes de otras, pero que “en conjunto constituyen una familia extensa dados los estrechos lazos de parentesco y de producción que generalmente los unen” (1994, pág. 110). En un sentido similar, en su estudio sobre la región de Tierra Caliente (Michoacán, Guerrero y Edo. De México), José Lameiras (1994) comenta de qué manera los lazos de parentesco dan estructura al rancho, al considerar que su organización social es producto de las alianzas matrimoniales endogámicas, tanto por la distancia con otros asentamientos rurales, como por la conservación de unidades domésticas que implican el dominio de una extensión territorial.

Algunas otras formas en las que se presenta al rancho como objeto de estudio son: 1) el rancho como estilo de vida en la literatura, televisión y comunicaciones mediáticas, brindando un panorama de la presencia del arquetipo ranchero en distintos productos culturales (González, 1994); 2) la presencia de grupos rancheros en la época colonial, siendo relevantes el trabajo de Celina Becerra sobre los rancheros en Jalisco y sus actividades productivas (1994) y la reflexión de David Skerritt sobre el origen de los rancheros en Veracruz en función de la distribución de tierras y sus características sociales (1994).

c) Fiesta y baile con música norteña

Considero importante también traer al estado del arte algunos trabajos que relacionan la música norteña con el espacio de la fiesta y el baile. En primer lugar, puedo mencionar la tesis de Raquel Ramos (2016), que se ocupa del espacio de la fiesta en el municipio de Los Ramones, Nuevo León, un municipio con un alto flujo migratorio que se encuentra dividido en comunidades con paisajes sonoros particulares, y que se diferencian como la comunidad local y la migrante, donde la música adquiere un papel de gran importancia en el espacio público (de la fiesta), ya que se hacen evidentes las diferencias sociales que generan disputas y cohesiones. Ramos concluye que, en ese contexto, la música adquiere tres funciones centrales: refuerza la identidad, remite a procesos de socialización de los

migrantes y cohesiona a dos comunidades altamente diferenciadas. En una línea similar, Ziayra Rivera (2015) parte de las prácticas de consumo y apropiación de la música grupera en el municipio de Zapopan, Jalisco. Dichas prácticas generan valorizaciones, clasificaciones y experiencias sociales en función de los espacios que se frecuentan para su escucha, las prácticas y el uso de tecnologías en el consumo. En su caso particular, señala que los bailes en campos abiertos y periferias sociales han sido desplazados por nuevos conceptos de espacios (para la escucha y el baile de la música grupera) como el antro-bar, los conciertos y las fiestas de octubre de Zapopan. Rivera reconoce que el consumo musical se ve atravesado considerablemente por las diferencias sociales en el municipio, los usos que se le atribuyen en la esfera social y el valor simbólico de los productos musicales. Siguiendo con la tónica, Fernando Zarco (2018) analiza el performance de género en el baile de música norteña en algunas regiones de Michoacán, y relata particularmente los roles que adquieren tanto hombres como mujeres en la negociación de las relaciones sexo-afectivas y las tensiones que genera la disposición para bailar. Por último, quiero mencionar un trabajo de mi autoría en colaboración con Natalia Bieletto, en el cual se exponen algunas formas de masculinidad y relaciones entre hombres en los bailes con música de norteño sax mediante una narración auto etnográfica. Al igual que el artículo de Zarco, el texto reflexiona sobre la *performance* de género y los conflictos socio afectivos en el baile. En ese documento se describe de manera distinta la relación entre norteño sax y huapango merequetengue: el primero es descrito como un género musical y el segundo como una forma particular del baile (Sánchez & Bieletto-Bueno, 2019), a diferencia de la forma en que lo expongo en esta tesis, en la cual el huapango merequetengue es una categoría del repertorio.

VII. Esquema general de la tesis

En el primer capítulo me pregunto sobre las transformaciones económicas y sociales que pueden estar dialogando con la incorporación de la música de norteño

sax al baile de rancho. Comienzo, pues, señalando algunos conceptos teóricos de la filosofía marxista y el papel de la antropología económica en el estudio de la transición de modos de producción precapitalistas hacia el capitalismo. Enseguida planteo el modelo de transición social que me permitirá trazar las condiciones de transformación de la comunidad ranchera de Mesa de Ibarrilla desde que era un rancho con una estructura de organización familiar hasta lo que devino en una organización comunitaria, tal como lo señalan mis interlocutores. Por último, expongo datos generales para contextualizar la comunidad en la actualidad y su relación con la ciudad de León, Guanajuato.

En el capítulo segundo comienzo por explicar cómo fue el proceso de categorización de la música de norteño. Posteriormente, hago un recorrido descriptivo por algunos de sus elementos que permiten reconocer el fenómeno, las especificidades del conjunto, la organización del repertorio, las expresiones dancísticas más frecuentes y su presencia en las redes sociales de internet. Por último, llevo a cabo una paráfrasis de las narrativas que circulan en torno a la música de norteño sax y de qué manera estas describen un rancho simbólico que brinda identidad a una diversidad de expresiones musicales.

En el tercer capítulo me propongo comprender el lugar del baile en el rancho, y considero al baile en sus dos acepciones constitutivas: como evento social y como expresión corporal. Para comprender dicho lugar, retomo los planteamientos de la semiótica de la cultura y el concepto de texto de Iuri Lotman, así como una periodización de la relación entre música, redes y entornos urbanos, para explicar cómo se objetivan en el baile aquellas transformaciones económicas y sociales mencionadas en el capítulo primero y las prácticas musicales de norteño sax. Posteriormente apelo a los conceptos de *habitus* y *hexis* corporal de Pierre Bourdieu y, nuevamente, al concepto de texto, con el objetivo de explicar de qué manera el baile puede leerse en un sistema de codificación del rancho.

En el cuarto capítulo busco reflexionar acerca de cómo se puede repensar el rancho en función de ciertas relaciones sociales observadas, la práctica de la música de norteño sax y la presencia de la tecnología. Comienzo por explicar de qué manera

algunas prácticas sociales circunscritas en la dinámica ranchera se hacen posibles fuera de la Mesa de Ibarrilla gracias a los dispositivos de internet y telecomunicaciones; a continuación, retomo algunas discusiones sobre el papel que juegan las tecnologías de la información y comunicación en las prácticas de escucha de la música de norteño sax y sobre la manera en que la dicotomía entre lo real y lo virtual se vuelve poco atractiva y pertinente para explicar la relación entre el baile de rancho e internet. Por último, retomo los distintos significados que se asocian al rancho en cada capítulo de mi tesis para plantear de qué manera el norteño sax está inmerso en un organismo semiótico complejo: una semiosfera del rancho.

A modo de conclusiones, retomo la pregunta central de mi investigación sobre el lugar que ocupa el baile con música de norteño sax en la comunidad de Mesa de Ibarrilla. Resumo lo central del argumento de cada capítulo, que, de alguna forma, responde a los objetivos específicos de la tesis.

La tesis contiene un anexo que describe al rancho como unidad de producción familiar y que está en diálogo con el primer capítulo.

CAPÍTULO 1. LA MESA DE IBARRILLA. EL RANCHO FAMILIAR SE VUELVE COMUNIDAD

Al comenzar mi trabajo de campo en la Mesa de Ibarilla y preguntar de manera general sobre los bailes que se hacen ahí, Luz López, una madre de familia de la comunidad (nacida en la localidad cercana de Rincón Grande) me explicaba que los bailes de ahora no son como ella los recordaba en su etapa de juventud:

Yo creo que antes... porque antes eran más... ¿cómo te diré? más sanos o quién sabe verdad. [...] No sé cómo explicarlo, es que antes no había tanto muchacho tan chiquillo así, y como que ahorita ya lo agarran, antes como que se bailaba más sano. (Luz López, comunicación personal, 2020)

Ese testimonio fue clave para comenzar a indagar en profundidad sobre las estructuras económicas, familiares y sociales a las que está anclada la celebración del baile de rancho y la música que se escucha-baila ahí. La presencia de “muchachos tan chiquillos” tomando lugar del evento y el recuerdo de una forma sana de bailar abren un campo de búsqueda sobre el lugar que ocupa la música en el rancho. Por tanto, el objetivo de este capítulo es contextualizar sobre la región de estudio, la comunidad de la Mesa de Ibarilla en León, Guanajuato, y mostrar la envergadura de los cambios económicos y sociales que se encuentran en diálogo con el baile de rancho, mediante los cuales la música de norteño sax ocupa un lugar estelar en la actualidad.

Las preguntas que me he propuesto responder en este capítulo son: ¿qué transformaciones de ámbitos económicos y sociales responden dialógicamente a la transformación del baile en el rancho en la Mesa de Ibarilla? Y ¿qué factores determinan la organización social, económica y espacial de la comunidad en la actualidad? Para dar respuesta a ambas preguntas, es necesario entrelazar diversos elementos: comenzaré por plantear, en la sección 1.1, algunos datos sobre la comunidad de la Mesa de Ibarilla en la actualidad; en la sección 1.2 desarrollaré

el enfoque que articula las comunidades locales en el sistema mundial, mediante el modelo de transición social de la antropología económica; por último, en la sección 1.3 hablo sobre los cambios económicos y sociales que tuvieron una mayor fuerza durante la década de los noventa y que reorganizaron el rancho en términos materiales y sociales.

Como complemento de este primer capítulo, se encuentra en el **Anexo 1** una descripción detallada del rancho como unidad de producción familiar en la Mesa de Ibarrilla. Dicho anexo ayuda a comprender la forma en que se desarrollaba la vida en los ranchos de la región desde mediados del siglo XX (a partir de la década de los 40) hasta finales de la década de los 80.

1.1. Algunos datos sobre la comunidad en la actualidad

La Mesa de Ibarrilla es una comunidad rural¹¹ localizada en la zona montañosa al norte de León, en el Estado de Guanajuato (México), a una altitud de 2201 metros sobre el nivel del mar. Dicha comunidad se encuentra a una distancia de 3.5 kilómetros en desplazamiento y entre 6 y 7 kilómetros en trayectoria desde la orilla de la ciudad de León. En el Mapa 1, se puede la ubicación de la Mesa de Ibarrilla en relación con la ciudad de León, Guanajuato.

¹¹ Siguiendo las consideraciones de la clasificación del INEGI (Instituto Nacional de Geografía y Estadística), una localidad rural es aquella que cuenta con menos de 2500 habitantes, mientras que las comunidades urbanas superan dicho número. La clasificación del INEGI indica al término localidad como referencia; sin embargo, he decidido usar el término comunidad, que, además de integrar datos demográficos, se articula con la estructura social y la identidad de la gente de la región.

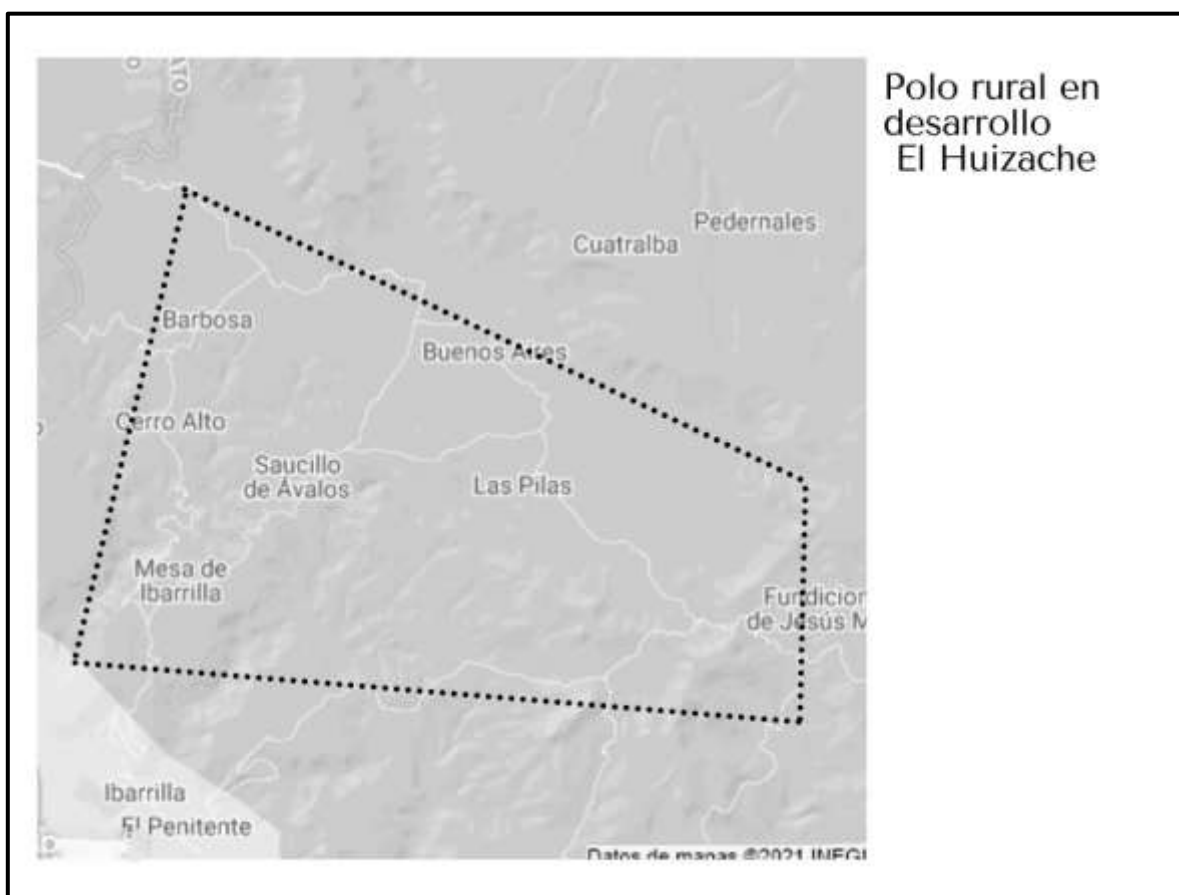


Mapa 1. Ubicación de Mesa de Ibarrilla con respecto a la ciudad de León.

La comunidad se encuentra dentro de lo que el Instituto municipal de planeación ha denominado el Polo rural en desarrollo El Huizache, que está conformado por 29 localidades (IMPLAN, 2016).¹² Dichas comunidades se encuentran entre la ciudad de León y el límite colindante de los municipios de San Felipe y Lagos de Moreno (Jalisco). Su acceso desde la ciudad de León Guanajuato es a través de la misma carretera, por lo cual, existe una constante comunicación entre la gente de las comunidades. Como menciono en una nota en el apartado introductorio, a lo largo del documento, cuando haga referencia a la Mesa de Ibarrilla hablaré de la

¹² Las comunidades son: El Chepinque, Vista Aero, Zarcihuiles, Media Luna, Mesa de Ibarrilla, Cerro Alto, Brinco de la Zorra, Guanajuatito, El Sauco, Entrada a Comanja, Barbosa Uno (Hacienda Barbosa), Barbosa Dos (El Canelo), El Capulín, Saucillo de Ávalos, La Campechana, Las Tortugas (San Jorge), La Lagunita, Epazotes, EL Huizache, Rancho Viejo, Manzanillas, Las Pilas, Agua Zarca, Buenos Aires, Vista Hermosa, La Jaraleña, Fundiciones, Rincón Grande y Rincón Verde.

comunidad (Mapa 1), y, para referirme al conjunto de comunidades, hablaré de la región (Mapa 2).



Mapa 2. Territorio del Polo Rural en Desarrollo El Huizache.

Según datos del Censo Nacional de Población y Vivienda,¹³ la comunidad en 2020 estaba conformada por un total de 290 personas de las cuales 154 son mujeres y 136 hombres. La cantidad de hogares registrados suman 61, de los cuales solo cinco tienen como referente una mujer y otros 56 tienen como referente un hombre. De las 290 personas que habitan la comunidad, únicamente 121 se consideran económicamente activas.

El acceso a la comunidad es posible mediante una carretera de terracería llamada Antiguo camino a San Felipe, que parte de la colonia Ibarrilla y se extiende hasta llegar al territorio del municipio vecino de San Felipe, Guanajuato. El servicio de

¹³ INEGI. Censo Nacional de Población y Vivienda 2020. Principales resultados por localidad (ITER).

transporte público por esta carretera se limita a tres recorridos por día: a las 7 a.m., a las 2 p.m. y a las 6 p.m. Sin embargo, es común que la gente se transporte en sus propios automóviles, motocicletas o caballos.

Durante la década de los noventa se erigió una Iglesia (católica) dónde se venera a San Isidro Labrador, además de una ermita construida en una de las partes más altas de la comunidad y de la capilla de Los Rincones, ubicada entre la comunidad de la Mesa y la comunidad de El Saucillo.



Imagen 1. Sánchez, J. (2019). Iglesia de la Mesa de Ibarilla [Fotografía digital].

Para fines educativos, la comunidad cuenta con un preescolar, una primaria y una telesecundaria. Para continuar los estudios en nivel medio superior y superior, los jóvenes deben transportarse a la colonia Ibarilla (para el caso de educación media superior) o trasladarse hacia el otro extremo de la ciudad de León (para la educación universitaria); lo que resulta en un promedio de escolaridad de 8.6 años.

El total de viviendas suma 72, de las cuales solamente 64 disponen de energía eléctrica. Únicamente tres tienen agua entubada y disponen de abastecimiento del servicio público de agua potable, mientras que el resto se abastece mediante reservas en estanques y compra de agua potable por pipa¹⁴ que almacenan en tinacos o aljibes. Un total de 44 viviendas poseen excusado o sanitario y solo 20 tienen acceso al sistema de drenaje público. Actualmente solo cinco casas cuentan con servicio de internet fijo.

El espacio geográfico de la Mesa de Ibarrilla se puede describir como un área montañosa conectada a la región de la Sierra de Lobos. El clima es templado y oscila entre los 18°C y 32°C, pero en temporada invernal puede bajar hasta los 0°C durante las madrugadas, mientras que puede llegar a los 40°C en verano.

Por sus alrededores fluye un río que atraviesa la comunidad vecina de San Jorge y otro que baja hacia el Cañón de la India; ambos desembocan en el Canal de Sardaneta, el cual llega hasta la presa del Palote en la ciudad de León.

Entre la vegetación se pueden encontrar variedades de árboles y arbustos como encinos, varaduz, colorín, granjeno y capitana. También existen algunas variedades de nopales como el chabeño, manso y cardón, bisnagas y pitahayas, así como diversos quelites como verdolagas o quelite rojo, y flores como la cincollaga o la santamaría.

Dentro de la fauna se encuentran coyotes, gatos monteses, zorros, armadillos, serpientes de cascabel, distintos tipos de aves, y roedores como ardillas y liebres. Además de las especies introducidas para la crianza como caballos, vacas, ovejas, cabras y gallinas.

¹⁴ Camión que cumple la función de almacenamiento y transporte de agua.

1.2. La antropología económica y el cambio social

Durante la década de los 70, Immanuel Wallerstein desarrolló una propuesta teórica que señala la descentralización de los sistemas políticos como unidad de análisis en las ciencias sociales: el sistema mundo. Dicha propuesta sugiere que los vínculos económicos forman un gran sistema que supera cualquier unidad política y jurídica definida anteriormente (Wallerstein, 2011). Ese gran sistema económico es de orden capitalista, por tanto, su “prioridad esencial es la acumulación incesante de capital” (Wallerstein, 1999, pág. 12).

La expansión del capitalismo es un fenómeno que no se puede ignorar cuando se trata de hacer investigación etnográfica. Ante tal expansión, las comunidades que funcionaban con estructuras económicas y sociales distintas al capitalismo se han visto en una constante reconfiguración en sus modos de ser y hacer. Cuando Luz López hizo la comparación entre un baile de antes —en el que se bailaba más “sano”— y un baile de ahora —donde reconoce la presencia de “muchachos tan chiquillos”—, me resultó interesante hipotetizar que la transformación del baile está relacionada con la transformación de estructuras sociales en la comunidad. Y de ser así, entonces también existen relaciones con fenómenos económicos y sociales de mayor envergadura.

La antropología económica ofrece un marco mediante el cual se pretende observar dichas transformaciones desde una visión holística, en donde se incluyera la economía como un eje de análisis. Esto implica:

[...] entender las condiciones de reproducción de un sistema social y las condiciones de transformación. Se trata de situar el análisis del cambio social en el corazón mismo del análisis antropológico y de situar a la economía política en el centro de comprensión de las relaciones entre cultura y cambio social. (Comas d’ Argemir, 1998, pág. 29)

Para comprender la propuesta de la antropología económica es necesario desarrollar una serie de conceptos de la filosofía marxista: producción, modo de producción y reproducción social. La producción es el proceso mediante el cual se transforman los recursos materiales para subsanar las necesidades de la existencia de los sujetos.¹⁵ Tal proceso tiene una serie de determinaciones que lo constituyen: un objeto producido, es decir, trabajado; un sujeto que trabaja, que produce; un medio con el que se trabaja; y un trabajo acumulado (Dussel, 1991, pág. 33).

Las determinaciones de la producción, señala Stuart Hall, son “definidas, específicas al tiempo y a las condiciones” (2010, pág. 98). Por lo tanto, deben comprenderse en un contexto específico. Cuando estas determinaciones se mantienen vigentes en un tiempo y lugar determinado, están articulando un modo de producción (Dussel, 1991).

El rancho, en la Mesa de Ibarra, fue una unidad de producción agrícola familiar anclada a un territorio. En dicha unidad de producción, la familia era propietaria del lugar de trabajo, era la productora de los bienes materiales y también era la consumidora de éstos últimos.¹⁶ La producción en la Mesa de Ibarra estaba determinada por el objeto producido: maíz, frijol, calabaza, queso, etcétera; el sujeto que trabaja: la familia campesina; el medio de trabajo: la tierra, que en este caso, era de su propiedad; y, el trabajo acumulado: los excedentes del producto que intercambiaban por dinero o productos en la ciudad. Lo anterior supone un modo de producción muy diferente al capitalismo, pues en éste, el trabajador no es dueño de su medio de trabajo y tampoco produce para el auto consumo, entre otras cosas. Cabe aclarar que, aunque el rancho y el capitalismo son modos de producción diferentes, no necesariamente se encuentran aislados uno del otro.

¹⁵ Para un desarrollo más extenso, véase Dussel, 1991.

¹⁶ Esto no quiere decir que la comunidad no tuviera vínculo con el sistema capitalista o se encontrara aislada, pues, durante el siglo XX, la gente de la Mesa de Ibarra ha establecido vínculos comerciales —y de otros tipos— con la ciudad de León. Además, durante la segunda mitad del siglo, personas de la región comenzaron a emigrar a Estados Unidos para trabajar en grandes campos agrícolas.

Para comprender la articulación entre estos elementos de orden económico con las estructuras sociales, es necesario recurrir a un pensamiento dialéctico.¹⁷ Para ello, recurro al concepto de reproducción social, que se entiende como las estructuras que organizan y clasifican a los sujetos de una sociedad para mantener vigente el modo de producción (Echeverría, 2011). Para que un trabajador pueda producir, es necesario que se alimente adecuadamente para tener la fuerza de trabajar, a esto se le llama reproducción de la fuerza de trabajo. Sin embargo, además de reproducir la fuerza de trabajo, es necesario toda una organización social que permita al trabajador seguir produciendo. Como Bolívar Echeverría señala:

El proceso de reproducción social [...] posee una estructura esencial, trans-histórica, supra-étnica, cuya presencia sólo es real en la medida en que se encuentra actualizada o dotada de forma dentro de un sinnúmero de conjuntos particulares de condiciones étnicas e históricas. Cada una de las formas en las que se ha actualizado esa estructura constituye la identidad o figura concreta de una sociedad. (Echeverría, 2011, pág. 471)

Para que el rancho pueda mantener su modo de producción vigente es necesario tener una estructura social que lo permita, en este caso, es la familia. Si la familia no trabaja en la propia tierra, entonces se tendría que pagar para otras personas la trabajen, y eso, ya no correspondería con la estructura social del rancho.

En suma, para Comas d'Argemir, el modelo de la antropología económica es un modelo de la transición (1998, pág. 66). Para el análisis de la transición entre modos de producción distintos al capital¹⁸ en función el encuentro con el capitalismo es

¹⁷ El pensamiento dialéctico marxista busca comprender la constitución de “las cosas” no en su existencia inmediata, sino como un proceso con historia y futuros posibles, y en función de sus relaciones con otras “cosas”. En ese sentido, la existencia de “cosas” no es preexistente en el mundo, sino que puede ser analizada como un proceso de diálogo. De esta forma, para Marx, el análisis de lo social, material e histórico se debe entender desde el devenir de sus relaciones (Harvey, 2018).

¹⁸ Dentro de la literatura marxista se han llamado modos de producción “precapitalistas” (Marx, 1976), “economías primitivas” (Malinowsky, 1976 [1920]) o “economías tribales” (Sahlins, 1976). Sin embargo, se han hecho considerables críticas sobre la valoración de corte evolucionista que mantienen dichos conceptos. Para evitar hacer una valoración de este tipo, he decidido utilizar el término: modos de producción distintos al capital. De esta manera rescato el potencial analítico sin suscribir dichas valoraciones.

necesaria una profunda comprensión de las lógicas de funcionamiento del sistema social y su interconexión con fenómenos globales. Según Comas d' Argemir, analizar un modo de producción desde sus componentes o su estructura social concreta conduce a una perspectiva estática. Por eso considera mejor centrarse en el análisis de las condiciones que permiten su transformación. El modelo de transición social coloca las categorías de transición social como opuestas a la de reproducción del debate marxista. La transición social designa el cambio de un modo de producción a otro, mientras que la reproducción lo mantiene.

Para desarrollar un análisis del caso de la Mesa de Ibarra, fue necesario comprender las condiciones que mantenían al rancho como una unidad de producción familiar. Posteriormente, buscar las condiciones que transformaron dicho modo de producción y que tienen repercusiones en la forma en que se estructura el baile de rancho en la actualidad.

1.3. El rancho en transición

1.3.1. El rancho como unidad de producción familiar

Desde la década de los 40 hasta la década de los 80 del siglo XX, en la Mesa de Ibarra se desarrolló un modo de producción donde la agricultura y ganadería eran las principales actividades económicas. En el Anexo 1 puede leerse una descripción detallada de la vida de rancho durante ese tiempo. Posiblemente, muchas de estas actividades se hayan realizado desde mucho antes de la década de los 40. Sin embargo, me refiero a este espacio temporal porque es el tiempo estimado en que la familia de Julio Becerra y Regina Galván (mencionados en el Anexo 1) comenzó a trabajar las tierras de la región. Aunque muchas de las prácticas como la siembra o la ganadería se siguen practicando, ya no representan la principal fuente de ingresos ni el eje organizador de la sociedad y la cultura en la actualidad.

Durante ese tiempo, el rancho en la Mesa de Ibarrilla fue una unidad de producción para autoconsumo y venta de productos a la ciudad, con una organización familiar liderada por los padres de familia. Dicha unidad de producción de maíz, frijol, calabaza, queso y ganado estaba situada en un territorio específico perteneciente a la familia, la cual trabajaba organizadamente para subsanar sus necesidades. Lo más parecido al rancho, según me hizo saber Luz Sánchez, es la hacienda, pues, las actividades y el trabajo es el mismo, pero la diferencia es que en la hacienda se trabaja por un salario y no para el consumo de la propia familia.

Describir detalladamente las características del rancho como unidad de producción familiar me permitirá comprender ciertos elementos que dan cuenta sobre la forma en que el baile de rancho se ha desarrollado en la región. Algunos de los cuales retomaré en los capítulos 3 y 4.

1.3.2. La llegada del Padre Lucio Rivera

Hacia la mitad de la década de 1980, según cuenta la familia Gómez Becerra, se escuchaban rumores de un sacerdote católico que “levantaba templos” en muchos lugares. El padre Lucio Rivera había estado como párroco del pueblo de Nuevo Valle de Moreno y, por su cercanía con el Rincón Grande, ya era conocido por algunas personas de la región cuando fue trasladado como párroco de la comunidad de San José del Consuelo en la Ciudad de León, Guanajuato.

La práctica religiosa de las familias rancheras de la zona les hizo despertar un deseo de tener un templo cerca, para no tener que bajar caminando hasta Ibarrilla o hasta el templo de La Barranca. Fue así como las familias con apellido Becerra, de Mesa de Ibarrilla, se pusieron de acuerdo para ir en busca de aquel sacerdote. Don Abel Becerra fue el encargado de bajar hasta la ciudad para solicitar una misa y externar el deseo de la iglesia en el rancho. El padre Lucio accedió, pero puso una condición: “pídeles a todos que lleven una canasta de comida”. Cecilia Becerra recuerda cómo para ella fue de gran emoción la noticia de que un sacerdote iría a la comunidad

porque nunca habían tenido uno. Los preparativos para la llegada incluyeron la preparación de mucha comida y la organización de una cabalgata.

Fue así como, entre marzo y abril de 1990, en un terreno barbecho, abundaban las cazuelas de mole, sopa y birria, comenzaron a llegar camionetas por un camino poco accesible y, por último, un montón de cabalgadores encabezados por un hombre con sombrero de charro a quien recibían con gritos de júbilo: “Viva/Bienvenido padre Lucio”. Al terminar la comida los convocó y les dijo “Así que ¿quieren una iglesia? ¿están seguros? Yo no me rajo”, y al momento sacó un billete que colocó en el centro de la reunión para luego pedirles que colocaran más dinero. La gente también hizo sus aportaciones y ese mismo día comenzó un proceso de organización donde el sacerdote solicitaba a las personas que se involucraran, a través de su formación espiritual, como catequistas o como administradores de los bienes religiosos.

Gracias a la motivación de construir el templo, las familias rancheras de la región se organizaron como una comunidad religiosa con nuevas figuras públicas (el tesorero, el secretario y las catequistas, que representaban a la comunidad en reuniones religiosas de mayor envergadura tales como reuniones parroquiales o la marcha al monumento de Cristo Rey¹⁹ en Silao). La cercanía del sacerdote con las personas fue tal que, en cada lugar que visitaba, decía: “necesitamos constructores para el templo de la Mesa, levanten la mano quienes vayan a ayudar y anótese aquí”. Durante el proceso de construcción vinieron personas de San José del Consuelo, Rincón Verde, Buenos Aires, El Huizache, Fundiciones, Manzanillas, Ibarra, y algunos otros ranchos. Para construir el templo, cuenta la gente, el sacerdote se involucró escarbando la primera zapata y exhortaba realizar convivios para recaudar fondos. En un terreno llano se organizaban kermeses donde cada familia ponía un puesto de quesadillas o de mole, las muchachas hacían rifas y tómbolas, o vendían corazones de papel con frases bonitas para los muchachos, por el total de un peso. Las múltiples finalidades de esas kermeses eran recaudar

¹⁹ La figura de Cristo Rey es importante en el Bajío por ser un santuario erigido durante la guerra cristera en el cerro del Cubilete en el municipio de Silao. En la parte superior del santuario hay un monumento de 20 metros de altura y 80 toneladas de peso.

fondos y convivir como comunidad más allá de las relaciones de trabajo que involucraba el rancho.

El padre Lucio Rivera nació en un rancho del municipio de Irapuato, Guanajuato. Cuentan que cantaba la canción *De un rancho a otro* de Vicente Fernández, la cual comienza con la frase: “Mijita, de tu rancho a mi rancho nomás los suspiros se oyen”, en memoria de una relación amorosa que al terminar le causó tal decepción que lo llevó a inscribirse al seminario. La vida de rancho quedó tan arraigada en él que la botella de tequila no faltaba para brindar al final de la misa, y eso le hizo ganarse a los hombres de los distintos ranchos para incorporarlos, a partir de su gusto por los caballos, a las cabalgatas. Cada rancho escogía un día del año para ser anfitrión de la cabalgata; el padre Lucio convocaba a los hombres alrededor de las nueve de la mañana en un rancho medianamente cercano al rancho anfitrión, y cabalgaban en actitud de oración. Montado a caballo y con sombrero de charro, el padre iba al frente junto a un cabalgador del rancho anfitrión que portaba un estandarte con la figura de Cristo Rey, seguido por la multitud de hombres a caballo.

El trayecto –que incluía el rezo del rosario, el canto y el grito de “Viva Cristo Rey”– duraba aproximadamente una o dos horas hasta el rancho anfitrión, y allí se los esperaba con un banquete para los cabalgadores y sus familias (las cuales llegaban en auto o caminando hasta el lugar de destino). Al llegar se oficiaba la misa, se comía y se hacía un brindis con los cabalgadores; el banquete acogía a toda la gente que llegara, sin excepción. Si había recursos suficientes, se contrataba un mariachi o una banda de viento que amenizaba el evento, gracias a lo cual se podía cantar, beber con medida y platicar, pero, dado el carácter religioso del evento, no se podía bailar. Para lograr las cabalgatas era necesario un proceso de organización social y comunitaria en los ranchos de destino, pero quiero remarcar sobre todo que esto involucró a los ranchos en un sistema de organización inter-rancho,²⁰ con un

²⁰ Hasta antes de la llegada del padre Lucio, los ranchos ya tenían contacto entre sí, pues era común que la gente comprara o vendiera un producto, así como asistir a las fiestas patronales de otros lugares. Pero la nueva forma de organización estaba basada en la colaboración entre personas de diferentes ranchos: ya no solo se trataba de ir al otro rancho, sino también de colaborar.

calendario anual que culminaba con la cabalgata al monumento de Cristo Rey en el municipio de Silao.

Para cuando se colocó el techo del templo, un funcionario público llamado Roberto, que trabajaba en Desarrollo Rural, donó todo el material necesario para finalizar la construcción. Cuando se concluyó la construcción del templo, el padre Lucio decidió que el Santo al que estaría dedicado sería San Isidro Labrador: “aquí van a tener un labrador porque aquí es para los labradores, para la comunidad”. Entonces, el funcionario público recordó que en las oficinas había una figura de San Isidro que donaría para la comunidad.

La labor espiritual que desempeñó el sacerdote transformó profundamente dinámicas sociales y culturales en el rancho. Cecilia reconoce que hubo un cambio “espiritual y personal” en cada una de las personas con quienes Lucio Rivera trabajaba. La formación católica repercutió fuertemente en la percepción que tenían niños y jóvenes en la comunidad, pues en el templo se les hablaba bonito. Cecilia comenta: “para nosotros aquí nos educaron con que rézate un padre nuestro y siéntate a rezar el rosario si no te pongo unos varazos”. La formación en el seno familiar y en la educación, como puede observarse en el Anexo 1, solía ser dura y estricta. En la nueva formación religiosa, en cambio, el padre Lucio se esforzaba porque cada uno de los que colaboraban, así como los participantes de la misa, entendieran las razones para hacer una u otra cosa, reconociendo siempre su aportación en el nivel que fuera, siempre recalando que el estar dedicando tiempo a la nueva comunidad religiosa implicaba dejar otro tipo de trabajos en casa. Cuenta Cecilia que, en ese agradecimiento por participar, “uno se sentía halagadísimo de decir, ¡wow, yo puedo hacer todo esto y no me doy cuenta!”. Dicho agradecimiento generaba motivación para seguir aprendiendo y para involucrarse cada vez más en las actividades religiosas. Si la varita mágica (descrita en el Anexo 1) había ejecutado la labor de obediencia, aceptación de la norma y disciplina en la religión, así como en todas las áreas del rancho familiar, reconocer que el aprendizaje no tenía por qué ser doloroso tuvo repercusiones en otras dinámicas familiares, tal cual expondré enseguida.

Desde que llegó el sacerdote, durante la construcción del templo y después de su conclusión, comenzaron a realizarse ritos religiosos organizados por la gente de los ranchos. Había misas, oraciones comunitarias, rosarios de aurora y peregrinaciones, acompañando a las personas que habían cumplido su catecismo y recibirían el sacramento de la primera comunión. Rosy y Lupita Becerra, por ejemplo, recuerdan de qué manera el padre les motivaba para que se atrevieran a hablar en público si querían participar como catequistas, pues, para realizar una labor como tal, tenían que saber comunicarse con los otros y hacerse de estrategias para organizar a los grupos con los que trabajaban. Durante la misa, frente a todos, les hacía preguntas y las ponía a hablar para que su voz fuera escuchada por los demás.

El ciclo anual de la siembra fue celebrado también en la vida religiosa, aunque ya era costumbre que se llevaran las primicias a la iglesia. Ahora había celebraciones para bendecir la semilla y los animales, y para esto se organizaban los miembros de la nueva comunidad ranchera-religiosa a la hora de llevar todos los animales a bendecir. Cuentan también que, en algún momento, la gente comenzó a quejarse por las plagas que acechaban la cosecha y los animales, frente a lo cual el padre solicitó traer las plagas para bendecirlas. Al terminar, la indicación fue que no mataran a los animales que habían llevado, sino que los soltaran en el lugar dónde los habían recogido, luego de lo cual las plagas disminuyeron considerablemente. Gracias a eso, el rancho como unidad de producción y la nueva comunidad religiosa se convirtieron en uno solo.

Lupita Becerra recuerda entrañablemente que el Sacerdote organizaba una actividad llamada La semilla de la amistad. Ésta consistía en invitar a todos los niños de las comunidades y ranchos hacia la parroquia de San José, donde se les hacía una misa especial, y luego de lo cual les hacía sembrar en macetas de gran tamaño una semilla que les haría recordar que, a partir de ese momento, serían amigos. Como expresan Lupita y Rosy, “lo que quería era mantenernos unidos, no solo a la comunidad sino a las comunidades vecinas”.

Después de cada misa se repetía una dinámica: se invitaba a la convivencia, para la cual todas las familias llevaban algo de comida para compartir, y se hacían juegos para ir generando lazos de confianza entre las personas. El padre Lucio invitaba a todos los asistentes a las convivencias, sin excepción, a tomarse de las manos para formar un círculo. Los ancianos, adultos, jóvenes y niños eran integrados a los juegos y motivados a participar. El objetivo era ver a todos tomados de la mano con la intención de saber que al lado se tenía a alguien en quien confiar, todo lo cual iba acompañado de consejos de vida para las personas. Mientras que anteriormente no se tomaba en cuenta a los niños en las actividades de adultos (como la toma de decisiones, la participación en misa o la fiesta de la comunidad), ahora el sacerdote les decía a los padres que los niños eran importantes, que también eran parte de la comunidad y que no tenían por qué ser ignorados y excluidos. Al mismo tiempo, por ejemplo, cuando un matrimonio llegaba a misa por separado, se les decía que eran compañeros de vida y que el matrimonio también debía mostrarse en público como pareja.

Como me lo explicaron los hijos e hijas de Samuel Becerra y Florina Gómez, la amistad se volvió central para niños y adultos en la Mesa de Ibarrilla. Esto se daba especialmente cuando, tomados de la mano, el sacerdote Lucio les hacía cantar la siguiente canción:

*Monumento a la amistad*²¹

Yo quiero compartir
la dicha de vivir,
reír, llorar contigo.
Yo quiero en tu dolor
ser bálsamo de amor,
yo quiero ser tu amigo.

No dudes la verdad
de mi sinceridad,

²¹ La canción es popular entre los ritos religiosos de la religión católica. Algunas personas de la comunidad cuentan que el Padre Lucio compuso la canción para la comunidad; otras, que tal vez no la compuso él, pero de todas formas era una canción que no habían escuchado antes, por lo cual, para ellos, era como si él la hubiera compuesto (de la misma manera en que componía muchas otras).

el cielo es mi testigo.
Quiero darte la mano,
quiero que seas mi hermano,
quiero que seas mi amigo.

Amigos, por siempre amigos
sin que nadie nos pueda separar,
nuestras vidas por siempre unidas
serán un monumento a la amistad.
Nuestras vidas por siempre unidas
serán un monumento a la amistad.

Cecilia Becerra mencionó que convivir con la gente de forma diferente, reconociéndose como amigos y como comunidad, les traía una sensación satisfactoria también en el aspecto individual:

[...] era un halago sentirte unido, protegido, a donde quiera que bajábamos nos sentíamos protegidos porque si bajábamos de catequistas y no llevábamos ni para almorzar, nunca nos faltaba nada, porque no faltaba que amiga ya tuviéramos por ahí que (decía) “Vénganse a almorzar, a tomar un café”, o una torta o un pan, pero siempre nos invitaban. (Cecilia Becerra, comunicación personal, 2020)

De esa manera, las relaciones sociales que, durante mucho tiempo en la región, se habían estructurado bajo el concepto de familia, se tornaban ahora de carácter amistoso. Como lo resume Lupita: “antes éramos familia y ahora somos amigos”. Al mismo tiempo, como se observa en el fragmento de entrevista con Cecilia, las relaciones de orden religioso más allá del rancho pronto se convirtieron en relaciones sociales, ya que la dinámica de ir a otros lugares en tanto comunidad religiosa les obligó a estrechar lazos sociales y amistosos.

Durante homilías y charlas con las personas de la comunidad, los consejos que transformaron la dinámica religiosa pronto permearon en las dinámicas sociales, como cuenta Cecilia:

[...] nos cambió en todos los aspectos porque hasta en la forma de pensar de los papás de uno, porque si antes eran un poquito más duros con nosotros, sí los ablandaba también [...] si mi papá decía “no las dejo ir porque está peligroso” el padre decía “déjenlas ir, déjenlas ser, tienen que enseñarse, algún día van a tener que salir de sus vidas”. (Cecilia Becerra, comunicación personal, 2020)

La rigurosidad en la forma en que los padres educaban a sus hijos en el rancho familiar se transformó pues dentro de ese rancho comunidad. Los padres podían seguir administrando las labores de sus hijos en el rancho familiar, pero se vieron invitados a ceder su autoridad para que sus hijos e hijas se relacionaran con el mundo. Así, las relaciones religiosas pronto devinieron en relaciones amistosas y, más tarde, en posibilidades laborales, principalmente para las mujeres. Si la dinámica del rancho como unidad de producción les impedía alejarse de la casa de los padres hasta el matrimonio, la solicitud del sacerdote para que a las mujeres se les permitiera ir a ritos religiosos fuera de la comunidad motivó a las mujeres jóvenes a tener amistades y, luego, según las necesidades, a mudarse para trabajar, sin necesidad de comprometerse antes con un hombre.

Ñoña Becerra recuerda haberse casado y abandonado la casa de sus padres para irse a vivir con su esposo durante algún tiempo. A su regreso después de varios años se quedó sorprendida de ver cómo, a la salida de la iglesia, había personas que según la costumbre no podían relacionarse: grupos de muchachos y muchachas hablando. Ante el carácter imperativo de la religión, la norma social que regulaba el contacto entre hombre y mujer antes del matrimonio perdía fuerza ante las ventajas que suponía ser una comunidad.

Para la gente de la comunidad, fue el padre Lucio Rivera quién modificó las relaciones sociales en el rancho y quien propició la transformación de un rancho familiar en un rancho comunitario. Aunado a eso, considero que la transformación del rancho, como apunté con la teorización del modelo de transición social, tiene que ver con relaciones económicas, sociales y culturales de mayor envergadura, las cuales describo en la siguiente sección.

1.3.3. La década de los 90

A partir de la segunda mitad del siglo XX y, sobre todo, a partir de los años 70, los hijos de Julio y Regina comenzaron a establecer sus propias casas y a trabajar por su cuenta con sus nuevas familias, en el territorio que su padre les había heredado; sin embargo, las circunstancias no fueron las mismas que las que habían experimentado sus padres.

Sucedía que, por su extensión, las parcelas de cada familia no rendían lo suficiente para producir cantidades adecuadas para la subsistencia y para la venta en la ciudad, como lo hacían anteriormente en la parcela de su padre. Fue por esa situación que la agricultura fue relegada en términos de subsistencia, y el escaso producto excedente producido por cada familia (semilla, leche o queso) se juntaba con el de las otras familias para llevarlo a la ciudad de León. Con el poco dinero que cada familia obtenía, se compraban insumos como pastas para sopa, jabón y verduras que no se producían en la parcela. Mientras los hijos (nietos de Julio) crecían, la tierra permitió adecuadamente la subsistencia de cada una de las familias. Pero ¿qué sucedería cuando los hijos decidieran tener sus propias familias?

Durante las últimas décadas del siglo XX, con mayor intensidad a partir de 1990, la zona metropolitana de León²² comenzó a experimentar un proceso de transformación de las actividades económicas, tanto en los talleres de producción de calzado (principal actividad económica en la ciudad) como en los espacios agrícolas. Las nuevas políticas públicas de corte neoliberal, que transformaron la economía local para posicionarla en el mercado internacional con productos de exportación, tuvieron efectos en los pequeños productores:

Desde la década de 1990, la agricultura de la ZML sufrió un proceso de reconversión ligado a la nueva política nacional de desarrollo

²² Se define como área metropolitana de León (ZML) a la zona conurbada de cuatro municipios guanajuatenses: León, Silao, San Francisco del Rincón y Purísima del Rincón.

agrícola neoliberal funcional a la globalización que, desde entonces, privilegia la producción de alimentos de exportación para conseguir divisas y, de esta manera, financiar el desarrollo.

En El Bajío guanajuatense en general, y en la ZML en particular, esta política neoliberal significó el paso de una producción agrícola basada mayormente en el cultivo de cereales, bajo el paradigma de la “agricultura moderna intensiva” y dirigida a la satisfacción de la demanda del mercado interno, denominado de desarrollo “hacia adentro”, a la puesta en marcha de un “modelo de agroexportación no tradicional” que, bajo un esquema productivo intensivo-biotecnológico, se caracteriza hoy por la producción de productos frescos, muchas veces suntuarios o de lujo, destinados a mercados selectos y sofisticados, generalmente extranjeros, por lo que se denomina de desarrollo “hacia afuera”. (Martínez & Hernández, 2019)

Los alcances de esas nuevas políticas se concentraron principalmente en el sur del municipio, donde aún había ejidos de mucha extensión, en los cuales se podían implementar los nuevos mecanismos para la producción agrícola. Tanto para pequeños productores de calzado como para los pequeños campesinos, las nuevas políticas, por un lado, representaron la exclusión o relegación del sistema económico y, por el otro, se vieron fuertemente atacados por las crisis económicas de la última década.

Las estrategias de las nuevas familias rancheras para su supervivencia en la Mesa de Ibarra se diversificaron desde finales de la década de los 80 y durante las dos décadas posteriores. A partir de entonces, se observa una pluralidad de bases económicas sobre las que se desenvuelven los diferentes hogares en la zona. El proceso de desagrarización, como ha sucedido en otros lugares de México y Latinoamérica para el caso del campesinado, consiste en que la agricultura sustituida como principal fuente de ingresos por el trabajo asalariado, tanto en los

sectores de la industria y servicios como también en producción agrícola para terceros (Grammont, 2009).

Para las mujeres, las posibilidades de abandonar el territorio familiar con motivos religiosos fueron un parteaguas para establecer vínculos sociales que se convirtieron en redes de movilidad laboral.²³ Esas redes permiten tener referentes sobre transporte, traslado, ofertas de empleo, seguridad, disminuir el impacto de estar fuera del territorio y facilitar el aprendizaje en las nuevas actividades (Rivermar, 2014). Rosy Becerra recuerda cómo, en su adolescencia, el celo de sus padres les impedía, a ella y sus hermanas, salir del territorio sin su familia hasta el momento del matrimonio. Sin embargo, gracias a su labor como catequistas fueron ganando la libertad de salir y lograron hacerse de amistades que las invitaban a trabajar en la ciudad de León. Ella recuerda también que sus primas fueron las primeras en encontrar empleo fuera del rancho, y que se les oía decir: “por allá hay una señora que da trabajo”. La propia Rosy cuenta que se emocionaba por intentar conseguir su propio dinero; sin embargo, sus padres no le concedían el permiso de salir de su casa. Para conseguir su trabajo en León tuvieron que romper las reglas que sus padres les habían puesto.

Para el caso de los hombres fue más sencillo ir a trabajar a la ciudad de León por dos cosas: la primera es que el trabajo en la industria de la construcción de edificios fue una alternativa que no representó gran odisea para tomarse como actividad económica, pues el trabajo en el rancho en considerables ocasiones incluye el trabajo de construcción y los hombres sabían hacerlo. La segunda es que los hombres, a diferencia de las mujeres jóvenes, tenían más libertad para abandonar la casa de los padres.

²³ Desde la antropología y la geografía social se han considerado a las redes sociales migratorias a la base social que sostiene un flujo migratorio de un lugar a otro. En este caso, yo sustituyo el carácter migratorio de las redes por uno de “movilidad laboral” (Rivermar, 2014) al referirme al traslado entre el rancho y el centro urbano.

1.3.4. Relación de la Mesa de Ibarra con la ciudad

1.3.4.1. *Algunos datos históricos de León*

En el contexto de la guerra chichimeca,²⁴ algunos pobladores de la región solicitaron establecer la fundación de un pueblo que evitara daños a la actividad minera y brindara protección a los pobladores de la zona. El 12 de diciembre de 1575 el Virrey Don Martín Enríquez de Almanza emitió un mandato para que se fundara el Valle de León o la Villa de León. Durante un mes se ordenó marcar límites y criterios para impartir la justicia que se convertirían en decreto de fundación el 20 de enero de 1576, día de San Sebastián Mártir (Rendón, 2021). En 1580 la villa se convierte en alcandía Mayor con una jurisdicción independiente de Guanajuato (ahora Capital).

En 1830, en los albores del México Independiente, la villa se transformó en ciudad con el nombre de León de los Aldama. Durante esa época también se destacó como un centro agrícola y ganadero hasta que, alrededor de 1923, comenzó un proceso de industrialización vía la industria del calzado. Además de que hacía 1882 la ciudad establece comunicación con la Ciudad de México mediante el ferrocarril, lo que propició un ambiente para la compraventa de productos industriales.

La ciudad fue escenario de las luchas revolución entre villistas y carrancistas en los inicios del siglo XX, desde la ciudad de León la organización revolucionaria fue encabezada por el periodista Práxedes Gilberto Guerrero, que comenzó a difundir sus ideas liberales y la formación de un nuevo partido político hasta que se incorporó a la lucha armada. Hacia 1910 (diciembre) tomó las armas con sus seguidores, ocupó Janos en Chihuahua y fue asesinado. Precursor de la delegación leonesa del Partido Liberal, abrió sus puertas para la entrada de Francisco I. Madero, quien, el 31 de marzo de 1910, analizó la política mexicana y el proteccionismo del presidente Porfirio Díaz en un mitin público. El 29 de enero de 1915, después de que la ciudad

²⁴ La guerra chichimeca, que transcurrió entre 1550 y 1592, es un proceso histórico que involucra una serie de acontecimientos violentos entre los grupos llamados chichimecas y los primeros asentamientos de población en la región del centro norte de México.

fue tomada por los villistas, por decreto gubernamental, la ciudad se convirtió en la capital del estado y duró así hasta junio del mismo año. La guerra cristera también tuvo lugar en la zona, la religión católica en León y el estado predomina en su práctica frente a otras religiones. La ciudad fungió como centro de organización y sus alrededores como espacios de lucha.

1.3.4.2. El devenir económico de León

La entonces Villa de León, en sus comienzos tenía grandes extensiones de tierras dedicadas a la agricultura y la ganadería, además de pequeños talleres de artesanos. Por su ubicación en el centro del país destacó como punto estratégico para el comercio (potencial que ha ido en crecimiento desde entonces), lo cual incentivó la creación negocios que brindaran hospedaje y productos básicos a los arrieros y comerciantes que viajaban por la zona (García, 2021). Es así como en lo que se conoce como el Barrio de Santiago en el centro de la ciudad se encontraban mesones que eran atendidos por mujeres donde los viajeros descansaban y bebían.

Medio siglo después de su fundación, la Villa de León comenzó un proceso de producción de rebozos que antecedieron la producción de calzado en pequeños talleres plantados en casas arboladas (para instalar el telar de cintura), en los barrios de San Miguel y de San Juan de Dios, dicha actividad económica se intensificó gracias a la introducción de telares europeos en años posteriores. Hacia 1890 cuando la ciudad tenía 77,000 habitantes la mayor fuente de empleo de la población era la producción y venta de rebozos (Rendón, 2016).

A partir de la segunda mitad del siglo XX la ciudad de León comenzó a vivir un proceso de industrialización enfocado en la producción de calzado. Las actuales fábricas de calzado en la ciudad tienen como antecedente pequeños talleres de producción familiar llamados picas. Durante la década de los treinta y posteriores del siglo pasado se generó un aumento en talleres de calzado y la aparición de los primeros centros manufactureros (Calleja, 1984). Según María Calleja, los primeros

piqueros fueron hijos de campesinos sin tierra que emigraron a la ciudad trabajando como albañiles o peones de pequeños talleres que luego se convertirían en talleres propios.

A partir de la década de los 90 y en adelante la industria del calzado se convirtió en un pilar económico de la ciudad, gracias a las políticas de exportación de calzado. Sin embargo, en años más recientes, a partir de la primera década del siglo XXI, por su ubicación en el centro del país, la ZML es un centro de industria automotriz y comercio internacional, siendo éstas, las nuevas actividades económicas.

1.3.5. Relación de la Mesa de Ibarra con la ciudad de León

Quiero mencionar aquí tres elementos que implicaron un contacto particular entre la gente del rancho y de la ciudad. El primero sucedió el 11 de abril de 1987: se cuenta sobre el avistamiento de OVNIS (objeto volador no identificado) en Mesa de Ibarra, la gente de la región relata cómo del cielo bajaron luces de gran tamaño que quemaron grandes extensiones de áreas naturales, uno de los relatos indica que no bajaron del cielo, sino que salieron del Cerro del Gigante (que por su altura se alcanza a distinguir desde la Mesa de Ibarra). Este hecho provocó la llegada de muchos investigadores, turistas y curiosos. Se cuenta que había enormes filas de automóviles queriendo subir a ver el lugar. Después de treinta años, la gente sigue recordando el hecho en la cotidianidad. La gente de la Mesa de Ibarra rememora cómo algunos jóvenes se inventaban haber visto a los extraterrestres para burlarse de la gente que venía de León, sin embargo, en la ciudad se recuerda anualmente el acontecimiento en los medios de comunicación.

El acontecimiento anterior habla de dos aspectos importantes: la visibilidad de la comunidad en otros lugares gracias a los medios de comunicación masiva y la presencia de esos medios de comunicación en el rancho. Ambos aspectos son co-constitutivos, y tuvieron efectos importantes en la comunidad. La constante llegada de turistas a partir de 1987 se volvió más evidente, según mencionan algunos

adultos, por lo cual el contacto con gente de la ciudad se volvió más frecuente. Además, si en el rancho como unidad de producción el medio de comunicación masiva más utilizado era el radio, hacia finales de la década de los 80 la televisión comenzó a ser usada por la comunidad,²⁵ a partir de lo cual las personas tuvieron un nuevo tipo de contacto con el mundo, además de la radio y sus relaciones económicas y sociales.

Un segundo momento importante es la realización del Campeonato Internacional Rally México a partir del 2004, llevado a cabo en las principales vías de acceso a la región. Durante marzo de cada año el territorio se llena de turistas de todo el mundo que van a presenciar el espectáculo de autos. Esto, además de intensificar la presencia de personas en el lugar, lo potencializó como espacio turístico, frente a lo cual los campesinos han realizado una serie de protestas (han llegado incluso a sabotear el campeonato colocando piedras en medio de los caminos para que los autos no puedan pasar por allí). Los centenares de turistas que asisten anualmente al campeonato se convierten en potenciales clientes de productos y rentan servicios de monta a caballo o uso de la tierra para acampar. Sin embargo, también representan la invasión no autorizada de sus terrenos, el aumento de los desechos inorgánicos y una mayor inseguridad, ya que varias casas de rancheros han sido robadas.

Un tercer señalamiento tiene que ver con la dinámica de trabajo y la cercanía entre el campo y la ciudad. La relación entre los pobladores de la Mesa de Ibarilla y la ciudad de León ha sido estrecha, aunque las familias rancheras que han vivido en la zona se han dedicado en un principio a la agricultura y la ganadería para el comercio en la ciudad, poco a poco se fue relegando a hacer una agricultura de subsistencia,²⁶ algunos de los recursos que se obtienen del territorio, la milpa y el ganado eran llevados a la ciudad para venderse. Durante el asentamiento de la

²⁵ Fue hasta entonces que, con el trabajo asalariado, se pudieron comprar televisiones, según rescaté de una conversación informal. En especial se recuerda el contenido de canales como Canal 2 El canal de casa y Galavisión, donde frecuentemente transmitían películas de la época del cine de oro mexicano.

²⁶ Agricultura de subsistencia es un modo de producción en el cual el producto en su mayoría sirve para las necesidades del grupo que lo produjo.

región eran generalmente los hombres y mujeres adultas quienes tenían que ir a la ciudad caminando –aunque también se utilizaban animales de carga como caballos o mulas– para vender y comprar insumos, participar en oficios religiosos o visitar familiares que vivieran en la ciudad. Actualmente, la agricultura y ganadería dejaron de ser las actividades primordiales para la subsistencia de familias rancheras, y gran cantidad de jóvenes y adultos parten diariamente a trabajar en la ciudad en la industria de la construcción, en la manufactura de sintéticos y prestando servicios en comercios. Asimismo, las nuevas necesidades que tiene la población de la zona de adquirir alimentos frescos (como verduras, que no producen, o carne), muebles, etc., han incentivado a comerciantes a establecer una ruta con la gente de la zona.

Hacia los años sesenta, la ciudad de León estaba concentrada únicamente en lo que ahora se conoce como la zona centro. El área urbana más cercana a la Mesa de Ibarra era el Barrio del Retiro, el desplazamiento entre ambos puntos era de aproximadamente 10 kilómetros que eran recorridos caminando o sobre animales de carga.

Junto con la transformación económica, vino una transformación demográfica, según datos del Instituto Municipal de Planeación, la ciudad de León creció un 68% de 1998 a 2016 (aproximadamente nueve mil hectáreas) y su población creció un 43.4%. Ese crecimiento ha ido en aumento a zonas de la periferia, lo que ha incentivado la proyección estratégica de un límite urbano (un marco legal y construcción de una barrera física) que se pondrá en marcha en años próximos.

Ante el incremento demográfico, se construyeron en la periferia de la ciudad grandes fraccionamientos de casas de interés social que se venden a través del INFONAVIT,²⁷ lo que provocó la expansión la zona urbana de manera considerable. Como lo mencioné al inicio, actualmente la mancha urbana se encuentra a tan solo 3.5 kilómetros de desplazamiento de la comunidad (frente a los 10 kilómetros, anteriormente).

²⁷ Instituto del Fondo Nacional de Vivienda para los Trabajadores.

Por otro lado, en cuestión de infraestructura, durante los años ochenta se construyó una carretera que va desde la ciudad de León y pasa por la Mesa de Ibarra hasta los ranchos más al norte. Antes de eso, había caminos por donde difícilmente los vehículos podían transitar, además que el municipio colocó hacia allá una ruta de transporte público y algunos de los nuevos trabajadores comenzaron a comprar sus propios automóviles para trasladarse desde sus casas a sus lugares de trabajo.

Casi todos los jóvenes una vez que dejan de estudiar continúan trabajando en la ciudad de León, muchas mujeres optan por trabajar en algunos comercios cercanos, empresas de manufacturera de calzado o como empleadas domésticas. Por su parte, los hombres trabajan específicamente en el ámbito de la construcción. Eventualmente ayudan en las pequeñas parcelas donde siguen sembrando “aunque sea para probar los elotes”.²⁸ La vida laboral de los jóvenes de la Mesa de Ibarra en los 80 y 90 en la ciudad de León también les permitió tener contacto con otros espectros culturales, como los bailes sonideros, la escena de la música rock, los antros y los rodeos.

Lo que en el pasado fue, en algún momento, un modo de producción campesino con una estructura social basada en la familia que trabajaba su propiedad para autoconsumo y para la venta en la ciudad de León, se fue así desarticulando en la medida que la tierra no resistió la demanda de productos de las familias rancheras hacia el final de la década de los 80. De manera que, la relación entre el trabajo agrícola y ganadero — basado en una matriz de producción familiar — con el modo de producción capitalista se tuvo que reconfigurar. Un efecto notable, en términos económicos, fue la transformación de los campesinos en trabajadores asalariados, para empresas y corporaciones en la ciudad. Con esa transformación comenzaron a gozar de cierta autonomía económica y social, frente a quienes tenían el control sobre la unidad de producción familiar.

Esa cercanía material y de intercambio de servicios entre rancho y ciudad, intensificada hacia la década de los noventa, parece ser uno de los elementos

²⁸ En la Mesa de Ibarra es una forma común de expresar el hecho de sembrar en pocas cantidades, como se hace actualmente.

significativos para la construcción del baile. Para cerrar el capítulo, considero sin embargo que la relación rancho-ciudad no se limita a los ejemplos mostrados aquí. Esta primera reflexión apunta a la materialidad y a la especie de frontera territorial que aún existe. Sin embargo, el rancho del que hablé aquí hace referencia a esa unidad de producción familiar, a un modo específico de organización social y comunitaria de espacios rurales en México. Pero el rancho no se limita a una definición material de producción, sino que está operando en distintos sentidos para la misma gente. Como veremos en el capítulo segundo, el rancho material, específico denominado como comunidad ranchera está atravesado por un imaginario construido hacia el siglo pasado que permea de manera significativa las prácticas sociales y culturales. Pero también el rancho aparece como un sistema de intercambio semiótico y social que difumina la barrera campo-ciudad en el momento del baile y sobre todo que ayuda a pensar la posible nueva relación de ambas categorías cuando el rancho aparece en los circuitos de redes sociales de plataformas digitales, como se busca analizar en el capítulo cuatro.

CAPÍTULO 2. LA MÚSICA DE NORTEÑO SAX Y EL RANCHO

Cuando asistí por primera vez a un evento con música de norteño sax, hacia el año 2017, no tenía claridad respecto a la forma de nombrarlo, ni los elementos sonoros, visuales y narrativos que conformaban el fenómeno en el que estaba participando. Antes de tener en mi vocabulario la categoría de norteño sax, lo había nombrado como norteño o norteño banda. Fue mediante un proceso de categorización que articulaba mi experiencia personal, las narrativas en las redes sociales y los términos usados por mis informantes, que comprendí los elementos que lo configuran. Por tanto, el objetivo de este capítulo es describir esos elementos que ayudan a identificar el género musical norteño sax.

Las preguntas que guían la indagación en este capítulo son: ¿cómo construí mi propia noción sobre la música de norteño sax?, ¿qué elementos sonoros, visuales, narrativos y dancísticos lo componen? y ¿qué relación guardan las narrativas de la música de norteño sax con el rancho?

Para dar respuesta a esas preguntas, el capítulo se encuentra dividido en tres partes: en el 2.1 retomo el proceso de categorización por el que pasé durante el desarrollo de la investigación; en el apartado 2.2 desarrollo una descripción de las formas y expresiones que adquiere el norteño sax en cuanto a la conformación del conjunto, su repertorio, formas de bailar y su circulación en algunas plataformas de internet. Por último, en el apartado 2.3, concentro mi atención en las narrativas del género musical que circulan por internet, considerando dos ejes importantes de contenido, el norteño sax y el rancho.

2.1. El proceso de categorización del norteño sax

2.1.1. Proceso de acercamiento con la música de norteño sax

Mi primer acercamiento a esta música ocurrió en una boda realizada en la comunidad ranchera de la Mesa de Ibarra, en agosto de 2017.²⁹ Lo primero que llamó mi atención no fue estrictamente el repertorio, ni la instrumentación, ni la melodía de las canciones, sino más bien fue la presencia de hombres jóvenes bailando solos y con una vestimenta distinta a la que yo estaba acostumbrado a ver en la región. Esos hombres se identifican como huapangueros y son llamados despectivamente como “putivaqueros”, en modo de burla hacia el carácter homosexual que les es asignado por otros hombres dentro del evento musical (Sánchez & Bieletto-Bueno, 2019). Ese momento resultó muy significativo para mí ya que, durante mi adolescencia, viví una serie de momentos incómodos participando en los bailes de rancho, donde el baile en pareja era interpretado como un preámbulo al matrimonio (tal como explicaré con mayor nitidez al final del capítulo 3).

Cuando decidí investigar sobre dicho fenómeno musical, centré mi atención en las prácticas dancísticas y sociales entre hombres que asistían a los bailes. En ese momento hice un primer intento de categorizarlo y reconocí de inmediato la instrumentación de algunos conjuntos norteños que yo había visto anteriormente.³⁰ Sin embargo, también tenía como precedente el haber asistido a otro baile en la comunidad de Rincón Grande, amenizado por una agrupación llamada Norteños Band (del género musical norteño banda),³¹ que tenía un artefacto tecnológico muy similar, con escenario de gran tamaño y pantallas *led*. Con esos antecedentes, consideré que se trataba entonces de música de norteño banda.

²⁹ En el capítulo siguiente hablaré sobre aquel evento y el impacto que tuvo en la comunidad.

³⁰ Los conjuntos norteños en la región son conocidos como troqueros, y se componen por un acordeón, un bajo sexto y las percusiones, que no superan un par de tambores.

³¹ La música de norteño banda es un género musical que combina la instrumentación de la música norteña con la banda de viento sinaloense; también es conocida como bandeño.

Tiempo después, aquel nombramiento me resultó insatisfactorio, puesto que, al buscar en internet videos de bailes con música de norteño banda, no aparecían esas figuras masculinas que captaron mi interés. Así pues, si quería hacer investigación sobre sus prácticas sociales y dancísticas, era importante saber a qué tipo de expresión musical estaban vinculados. Sentí la necesidad entonces de encontrar el nombre del fenómeno musical que serviría (en aquel momento) para plantear concretamente la investigación y delimitar mi objeto de estudio. Por un lado, mis experiencias anteriores en los bailes comenzaban a guiar mi proceso de nombrar un género musical, de forma que pensé en norteño o norteño banda en lugar de rock o salsa. Sin embargo, la similitud entre los objetos involucrados también se volvió engañosa, pues tampoco se trataba de norteño, ni de norteño banda. La experiencia personal no había sido suficiente para categorizar el fenómeno ni para para plantear una investigación. Entonces, me pregunté: ¿cómo organizar los elementos que hasta ese momento tenía?

En mi primer intento de categorización el proceso perceptivo estuvo altamente influenciado por mis experiencias afectivas personales. Fue entonces que me di a la tarea de buscar más datos en internet. Al reproducir frecuentemente videos de La Kumbre con K (el conjunto que amenizó el baile de 2017) en YouTube, el algoritmo comenzó a recomendarme videos de conjuntos con características similares y compilaciones de videos de música norteña con sax. Ahí comenzó un segundo proceso de observación, poniendo atención en las características no de los públicos, sino de la conformación instrumental de los conjuntos y las etiquetas con las que aparecían en internet.

2.1.2. ¿El norteño sax es un género musical?

Al observar las dinámicas de interacción en plataformas digitales y los contenidos de las páginas de conjuntos de norteño sax, y al reconocer lo que mis informantes decían, comprendí paulatinamente las lógicas que subyacen para la identificación del género musical y, por tanto, ciertas diferencias con otras expresiones o géneros

musicales. Pude identificar algunos comentarios en sitios de internet que señalaban un desprecio por la música alterada,³² o la predilección por la música norteña tradicional. Además, en las entrevistas que realicé en la comunidad, encontré frases que apuntaban al gusto por los huapangos, las norteñas y las románticas. Traté entonces de categorizar algunos elementos que aparecían en etiquetas de redes sociales, así como sus intersecciones con las categorías usadas por mis informantes, apoyado en los planteamientos de Franco Fabbri, Rubén López Cano y Jeder Janotti,³³ como mostraré en seguida.

El interés por categorizar, según apunta Rubén López Cano, tiene que ver con la imposibilidad de nombrar cada objeto existente en el mundo:

[...] resultaría sumamente incómodo designar con un nombre propio a cada uno de los sillones en los que estamos sentados en esta sala [...]. A todos ellos les llamamos simplemente, “sillón”. Si quiero referirme a alguno de ellos en particular, deberé entregar cierta información extra, como información de tipo gestual/indexical. Por ejemplo, debería decir “ese sillón” al tiempo que lo señalo con el dedo [...].

Sin embargo, mi concepto de sillón es mucho más complejo y amplio: con él puedo referirme a muchos tipos de sillones incluso aquellos que no están en esta sala, al sillón en el que está sentado usted,

³² El movimiento alterado, afirma Luis Díaz Santana, es un subgénero del corrido que relata acontecimientos violentos relacionados al narcotráfico. Algunos músicos reconocidos son El Komander, Gerardo Ortiz y Los nuevos elegantes. Para más información, consultar: Garza, 2015, págs. 172-186.

³³ El debate sobre el estudio y la definición de la categoría de género musical, ha estado presente en los estudios de música desde hace varios años. Más específicamente, se ha desarrollado con mayor preocupación en los estudios de música popular. Como apunta Juliana Guerrero, las múltiples perspectivas en las que se aborda el género musical no han llegado a un consenso, a pesar de los esfuerzos de la academia por hacerlo. Sin embargo, todas las propuestas que revisó para su trabajo sobre el género musical coinciden en que la distinción y categorización entre géneros musicales no responde a un análisis musical formal, y sostiene en cambio que, al reconocer los límites de un género, se involucran elementos del performance, los usos que adquiere su práctica y su articulación con fenómenos políticos, económicos y sociales (Guerrero, 2012).

lector de este artículo, a sillones que he visto en otros lados. (López-Cano, 2004, págs. 3-4)

Para López-Cano, la música opera de la misma forma; es por eso que define al género musical como una categoría cognitiva que agrupa diferentes objetos musicales (López-Cano, 2004). El carácter cognitivo de la categorización se encuentra atravesado por la experiencia y subjetividad desde la cual se discriminan o integran objetos y se constituye a partir de experiencias, de eventos culturales y sociales, de formas de consumo, entre otros elementos que hacen ver, en los objetos musicales, una especie de parentesco de familia o similitud.

Como afirma Franco Fabbri, el uso de categorías como género o estilo tiene que ver con la función de poner orden en la entropía del universo musical (1999), donde la categorización no está en función únicamente de esa separación de lo que se llama género musical, sino que es “un fenómeno central en la construcción de un significado musical, a partir del evento sonoro particular percibido” (Fabbri, 2006, pág. 3). La categorización no se corresponde con la práctica taxonómica de las ciencias exactas, sino que tiene que ver con una comprensión de cómo las comunidades musicales deciden las normas de un género, las cambian, y dan cuenta de otros fenómenos. Fabbri explica en el siguiente ejemplo el carácter de la categorización:

[...] no se trata de discutir los *taxa* de las ciencias naturales, según los cuales la clase de los artrópodos comprende la de los insectos y la de los arácnidos, y por lo tanto las arañas son arácnidos y no insectos; sino las “*categorías folk*”, las categorías populares del sentido común, según las cuales un insecto es un ser pequeño y molesto que puede picar, y como esto se aplica también a la araña, entonces se puede llamar insecto a una araña. (Fabbri, 2006, pág. 2)³⁴

³⁴ Cursivas en el original.

Las formas en que las comunidades musicales categorizan sus objetos podrán resultar contradictorias cuando no se conoce la lógica que subyace a tal categorización. Como Fabbri plantea, la categorización es producto de eventos tanto semióticos como cognitivos.

Después de hacer una crítica a la designación del género musical como categoría enteramente cognitiva,³⁵ Fabbri define los géneros musicales como “unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos” (2006, pág. 12).³⁶ Dichos códigos se definen dentro de las comunidades a través de un proceso de negociación. Aunque el autor expone su crítica hacia el carácter cognitivo de la categorización, no descarta totalmente que exista un proceso cognitivo en el reconocimiento y la individuación de algún evento cultural, específicamente ante su volubilidad. Como explicó López Cano, en el proceso de percepción se juegan las experiencias de los individuos y las interpretaciones subjetivas, de tal manera que la categorización siempre responderá a criterios distintos cuando se trata de la individualidad (2004).

Fabbri propone la observación de cinco tipos de reglas,³⁷ que no siempre son explícitas, que ayudan a comprender los géneros musicales. Las primeras son las reglas formales y técnicas: cada género tiene sus formas musicales típicas que no se reducen a la composición y la organización interna de las obras interpretadas. Dentro de los aspectos formales y técnicos, también se encuentran las técnicas de *performance*, las características instrumentales y habilidades musicales (Fabbri, 1982, págs. 55-56). Como trataré de apuntar en la sección 2.2, existen una serie de convenciones relacionadas con la práctica de norteño sax. En esta música, una de las reglas se observa en la agrupación de piezas musicales en tres categorías: norteñas, huapangos merequetengues y románticas. Formalmente, los ritmos del

³⁵ Fabbri considera que lo cognitivo supone procesos de naturaleza presemiótica, pues no se trata de cajas negras que reciben sus aportes únicamente de procesos perceptivos, que después son expulsados en términos semióticos (Fabbri, 2006).

³⁶ Más tarde, en el capítulo 3, mostraré como se codifica el norteño sax en el baile de rancho.

³⁷ Cuando Fabbri habla de reglas, no se refiere a una serie de condicionamientos para determinar si una expresión musical es un género o no. Más bien, su propuesta apunta a que el investigador comprenda cuáles son las reglas de las comunidades, dentro de los cinco ejes planteados, que les permite ubicar ciertos eventos musicales como un género musical.

norteño sax son muy parecidos (diría que casi idénticos) a los de la música de acordeón y bajo sexto, lo que llamo, para el caso de la tesis, la música nortea tradicional. Aunque formalmente sean muy parecidos, las comunidades que escuchan esta música lo comprenden como diferente, ya sea por el tipo de artefacto tecnológico que involucra su interpretación o por el tipo de baile que suscita. Si se observa su carácter instrumental, también parece remitir al conjunto nortea tradicional, pero el uso protagónico que se le da al saxofón parece ser el matiz distintivo entre ambos géneros.³⁸ La música nortea con saxofón es una variante del conjunto de acordeón y bajo sexto, y se puede inferir que el nortea sax es un subgénero de la música nortea tradicional. Sin embargo, esa variante ahora está mezclada con otros elementos, lo que permite a sus públicos reconocerlo como un género distinto. La música de nortea con sax no es nueva: lo novedoso es su forma de articulación tecnológica, social, económica y el uso que las comunidades hacen de ella.

El segundo tipo de reglas son las de carácter semiótico. Fabbri considera que hay que analizar las narrativas sobre el género musical, el objeto textual de sus piezas, las relaciones con el espacio y la comunidad, y, las posturas y gestos de los músicos y sus públicos (Fabbri, 1982, págs. 55-58). Si contemplamos el carácter narrativo³⁹ para definir la música de nortea sax como género, nos encontramos con el gran problema de que los signos y referentes que tiene asociados no solo aparecen en el nortea sax sino también en otras expresiones musicales, como el nortea tradicional, la banda sinaloense, el corrido, bandeño, mariacheño, entre otros. Esas narrativas no son solo construcciones simbólicas, sino que también dan forma a los gestos corporales de la audiencia: el uso de cierto tipo de ropa, la postura de los músicos y frases como “que se haga la polvadera”,⁴⁰ que remiten a la práctica del género asociada un contexto específico: el rancho.

³⁸ Para matizar el carácter protagónico del saxofón me valgo de una pequeña comparación: en la música de acordeón y bajo sexto se puede prescindir del saxofón y no deja de considerarse música nortea. En la música de nortea sax, si se prescinde del saxofón, se deja de considerar como nortea sax.

³⁹ Al final del capítulo hablaré explícitamente sobre las narrativas de la música de nortea sax.

⁴⁰ Frase que escuché recurrentemente en los bailes, que hace referencia a levantar polvo mientras se baila en un campo abierto.

El tercer tipo de reglas son las de comportamiento social, que se asocian a los rituales de públicos y artistas, a las conversaciones que suscitan y a otro tipo de códigos que dejarán en evidencia a los intrusos que no pertenezcan a la dinámica social del género (Fabbri, 1982, págs. 58-59). El trabajo etnográfico me permitió contemplar ese tipo de interacciones sociales, los intrusos –que, aparentemente, forman parte de otra cultura musical, como cholos o reggaetoneros–, también forman parte del universo social del contexto en el que se realiza el baile, tal como veremos en el capítulo siguiente. Lo interesante es observar los pequeños matices con los que los públicos y mis informantes se distinguen entre los demás partícipes del evento musical.

El cuarto tipo de reglas son las sociales e ideológicas. Fabbri propone que es importante observar las funciones que la música tiene para grupos de personas y sus estructuras sociales; para comprender las reglas de este tipo, es necesario observar las cualidades del vínculo que forma el género musical con los grupos etarios, las identidades de género o las clases sociales (Fabbri, 1982, págs. 59-60). Este género musical parece tener vínculos con estructuras sociales de comunidades rurales en México. En la Mesa de Ibarra, por ejemplo, la organización del repertorio está organizada, al menos en el plano general, con actores sociales específicos: los señores se asocian a la música norteña, mientras que, las parejas sexo-afectivas jóvenes, se relacionan con a las canciones románticas. Durante el capítulo primero desarrollé una serie de elementos para mostrar cómo la organización de un baile está estrechamente vinculada con estructuras económicas y sociales. Por otro lado, en el capítulo tercero, hablaré del baile con música de norteño sax y la función que cumple para la comunidad estudiada.

El último tipo de reglas son las de la comunidad musical. Los géneros musicales circulan en comunidades estructuradas de diversas formas y con sus propias lógicas. Para reconocer las reglas de dichas comunidades es necesario comprender el rol que cada sujeto desempeña en un evento musical (Fabbri, 1982, págs. 60-

61). Durante este capítulo describo los roles que tienen los conjuntos, su equipo técnico, los Dj, las comunidades virtuales y sus públicos.

Además de Fabbri, Jeder Janotti, hizo un aporte a las cinco clasificaciones anteriores:

[...] en 2003 traté de actualizar la propuesta de Fabbri en tres líneas concebidas a partir de las transformaciones en los actos de componer, escuchar, producir y vender música: 1) reglas económicas que involucran prácticas de consumo y direccionamiento de productos musicales; 2) reglas semióticas que engloban los procesos de producción de significados, intertextualidad y paratextualidad y 3) reglas técnicas y formales como técnicas de ejecución y habilidades específicas; valorar los instrumentos musicales, el ritmo, la armonía, la melodía y las relaciones entre palabras y sonidos. (Janotti, 2020, pág. 15)⁴¹

Los contenidos de ejes propuestos por Janotti están desarrollados a lo largo del presente capítulo. Sin embargo, como se podrá ver, no están organizados en función de los tres ejes que el autor propone, sino de mi objeto empírico.

Pensar el norteño sax en función de las reglas que proponen Fabbri y Janotti para comprender el género musical, en lugar de poner orden y límites a los eventos musicales, complejiza la noción del género. Puedo decir que el norteño sax es un género musical complejo. Su complejidad radica en que, a diferencia de otros géneros, no parece tener una forma musical particular y autónoma, sino que más bien articula formas expresivas de otros géneros musicales en función de la ejecución de un evento sonoro para contextos específicos: comunidades rurales contemporáneas que se identifican con las narrativas y estructuras sociales del rancho. Si se piensa el género musical norteño sax en función de encontrar el elemento distintivo y singular en la forma musical, en la narrativa o en sus condiciones de producción, no es posible encontrar la lógica que lo constituye como

⁴¹ Traducción propia.

un género diferente de otros.⁴² Su elemento distintivo y singular está en la relación de sus componentes con el contexto de sus *performances*. Siguiendo a Fabbri, me parece importante reconocer que: “son las comunidades musicales las que deciden (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre” (Fabbri, 2006, pág. 2).

En el ejemplo de la araña y los insectos de Fabbri (colocado algunos párrafos atrás), la clasificación científica indica que la araña es un arácnido y no un insecto, mientras que la clasificación común (de las comunidades) indica que la araña es pequeña y pica y, por tanto, es un insecto. Algo similar sucede con el norteño sax: si se recurre a la clasificación científica, podrá ser entendido como un subgénero de la música norteña tradicional, o un tipo de práctica que involucra otros géneros musicales.⁴³ Pero, al recurrir a la forma en que lo refieren las comunidades digitales y mis interlocutores, es decir, como género, coincido con la siguiente idea de Fabbri:

[...] es más útil, incluso para los propios estudios musicales y sobre todo para los estudios sobre *popular music*, comprender el uso que comunidades musicales muy distintas hacen de las tipologías: no se trata de construir una clasificación, sino de comprender las clasificaciones existentes, de observar sus transformaciones, de obtener –si es posible– algunas indicaciones teóricas generales sobre su funcionamiento. (Fabbri, 2006, pág. 2)

A lo largo de la tesis busco comprender lo que el norteño sax es para las comunidades y la función que cumple en el contexto específico de la Mesa de Ibarra. Me interesa saber cómo la articulación de los elementos que integran el

⁴² Como lo planteé anteriormente, el conjunto norteño con sax no es nuevo, tampoco es totalmente propia la narrativa sobre el rancho, ni las formas de bailar, ni todos los temas de las canciones. Todas esas particularidades pueden ser compartidas con otros fenómenos musicales. Sin embargo, la relación de la forma en que se articulan estos elementos con el contexto de sus presentaciones da pistas del por qué las comunidades lo etiquetan como un género nuevo.

⁴³ No descarto la posibilidad ni el potencial de pensar el norteño sax bajo estas categorías, pero, por el momento no creo conveniente (por cuestión de tiempo) ubicarlo jerárquica o genealógicamente entre los otros géneros musicales con los que dialoga.

género musical constituye una parte importante para la realización del baile de rancho en la actualidad.

2.2. Los elementos del norteño sax

2.2.1. El conjunto

El conjunto de norteño sax está compuesto por músicos que ejecutan instrumentos de la música norteña tradicional: el acordeón, el bajo sexto y la voz; a eso se le incorporan batería (bombo, tarola, platillos, toms y redova),⁴⁴ un par de congas, bajo eléctrico, guitarra electroacústica y, por supuesto, el saxofón.⁴⁵ En la Imagen 2 se puede observar al conjunto La Zenda Norteña compuesto por un par de congas, el bajo sexto, el bajo eléctrico, el saxofón, acordeón (de izquierda a derecha) y en la parte trasera se encuentra la batería.

⁴⁴ La palabra redova, en el ámbito de la música norteña, tiene dos acepciones: la primera es un instrumento de madera en forma de prisma rectangular percutido con baquetas de madera; la segunda es una forma musical con ritmo de vals, pero asemejada, en su acentuación, a la polca. En este caso me refiero a la primera acepción.

⁴⁵ En la música norteña han existido un número considerable de conjuntos norteños que utilizan el saxofón: los Montañeses de Álamo, Conjunto Primavera, Lalo García y sus Coyotes de Río Bravo, Los Gorriones de Topo Chico, Lalo García y su conjunto, entre muchos otros. Sin embargo, el género musical coloca al saxofón como instrumento protagónico del conjunto. Además, aunque el género se llame norteño sax no significa que en el uso del saxofón resida toda la especificidad del género, ya que ésta se encuentra distribuida entre la música, el baile, la ocasión del performance, las narrativas y las mediaciones tecnológicas. El Dj Alfonzín, de quien hablaré más adelante, menciona que él ya era consumidor de música norteña con sax desde hace muchos años, pero, en tanto difusor, se ha percatado de que la gente ve una especie de novedad en la forma de hacerse.



Imagen 2. La Zenda Norteña (2016). #LaZendaNorteña [Fotografía Digital].

Las agrupaciones suelen incorporar uno o dos saxofones que se encargan de interpretar la melodía principal intercalados con el bajo sexto y el acordeón. En algunas piezas, usualmente *covers* de éxitos fácilmente reconocibles para la audiencia, el saxofón supe la voz del cantante quitándole el carácter verbal a las canciones, haciéndolas casi instrumentales, salvo por las interacciones habladas de un integrante del conjunto con el público. Las percusiones se encargan de hacer un ritmo base, en específico las congas y redovas ayudan a crear y experimentar variantes rítmicas que preceden con mayor intensidad las interpretaciones de los llamados huapangos merequetengues. Las consideraciones instrumentales varían dependiendo de los intereses de cada conjunto: algunos pueden incorporar tres saxofones y otros solo uno. Otros conjuntos deciden no incorporar el bajo o la guitarra, o puede integrarse también una flauta trasversa.

Dependiendo de la cantidad de instrumentos, el conjunto está compuesto por entre cinco y diez miembros, que visten con pantalones tipo *jeans* ajustados y un saco sastre de color brillante, camisas de manga larga, sombreros, cinturones y botas al estilo texano, norteño o charro (ver Imagen 3). Algunos de los conjuntos reconocidos y aclamados por el público son: La Zenda Norteña, Conjunto Rio Grande, La Kumbre con K, Principez, La Fiera de Ojinaga, Los Rugar, Conjunto Nube, Conjunto Legítimo, entre otros. Por lo general, los conjuntos están compuestos por hombres,

aunque en años recientes han aparecido intérpretes mujeres, como es el caso de Los Hermanos Chairez o Los Hermanos Nieto.



Imagen 3. Sánchez & Bieletto-Bueno (2019). La Kumbre con K en Mesa de Ibarra [Fotografía Digital].

Cada conjunto tiene a su servicio un grupo de ayudantes que se encargan de la logística y seguridad en sus presentaciones, así como de su transporte, montaje de escenario, ingeniería de sonido y un mánager. Aunque no sean exclusivos de un conjunto, los acompañan a todas sus presentaciones, por lo menos a nivel nacional.

2.2.2. El repertorio

Definir el repertorio de norteño sax se vuelve problemático, dado que no existen límites claros respecto a la elección de piezas a interpretar. También existe una gran versatilidad que las piezas pueden adquirir con las variantes del conjunto y formas de experimentar con la música. Una misma pieza puede ser interpretada por músicos de norteño sax, músicos alterados, norteño tradicional, norteño banda, banda sinaloense, etcétera.⁴⁶ Los huapangos, que son el tipo de música más reconocida por sus audiencias, también han sido interpretados por el norteño tradicional y el movimiento alterado; de la misma forma, una pieza que pueda etiquetarse como corrido alterado puede ser interpretada por los conjuntos de norteño sax a pesar de que ese puede ser considerado otro género musical. El repertorio no es lo que puede definir el género estudiado en su totalidad, pero sí la forma de subdividirlo en tres categorías: huapangos, románticas y canciones norteñas, que explicaré en los apartados 2.2.2.1, 2.2.2.2 y 2.2.2.3, respectivamente, con los rasgos que considero importantes para distinguir cada una.

La distinción entre repertorios es importante debido a, por lo menos, dos razones. La primera es que las comunidades en plataformas de internet, así como mis informantes, refieren a experiencias y formas de bailar distintas con las tres categorías dentro de la música de norteño sax, por lo cual me pareció pertinente, para la investigación, conocer las distinciones y el uso de ellas. La segunda razón es que la división del repertorio tiene potencial cuando se trata de pensarlo en función de las relaciones sociales. A lo largo del capítulo abordo de manera general

⁴⁶ Para ejemplificar la maleabilidad del repertorio propongo como ejemplo el huapango de *La loba del mal* interpretada por distintas agrupaciones, cada una bajo la etiqueta de un género musical distinto.

Interpretación por el conjunto de norteño sax Kikin y los astros:

<https://www.youtube.com/watch?v=vyy8o5tzpqa>

Interpretación por el conjunto norteño (sin sax) La nueva descarga norteña:

<https://www.youtube.com/watch?v=sud90ycbl3u>

Interpretación por el conjunto Fuego alterado, del movimiento alterado:

<https://www.youtube.com/watch?v=qvfanghqtyq>

Interpretación por la banda sinaloense La Unika de Lagos de Moreno:

<https://www.youtube.com/watch?v=rfit4t6j6sw>

la distinción del repertorio, pero en el capítulo 3 será presentado en función de la comunidad estudiada: La mesa de Ibarra.

2.2.2.1. *Huapangos*

Antes de explicar las características del huapango merequetengue, lo situaré en relación con otras tres expresiones denominadas también como huapangos: el huapango arribeño, el huapango huasteco y el huapango norteño.⁴⁷

a) El huapango arribeño

El huapango arribeño es una expresión de lo que se conoce como el gran género del son en México. Alex E Chávez considera que el huapango arribeño ha sido excluido de las clasificaciones de los estudios sobre el son, pero que forma parte de él. Como parte de ese gran género, comparte una serie de características: se tocan casi exclusivamente por cordófonos, salvo en determinadas circunstancias en las que se agregan percusiones; tiene convenciones líricas provenientes de España, como la décima; sus piezas musicales están construidas en triple metro, es decir, cualquier compás puede dividirse en tres; y, por último, su práctica está asociada a la danza (Chávez, 2012, págs. 188-189).

El son tiene sus variantes a lo largo de México, y su práctica se categoriza generalmente a partir de la región en que se ejecuta: el son de Tierra Caliente (Guerrero, Colima, Nayarit, Jalisco y Michoacán), el son de la Costa Chica (Guerrero y Oaxaca), el son jarocho (de Veracruz) y el son huasteco (Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí y Veracruz). El huapango, dentro de estas variantes, hace referencia a las piezas interpretadas en un compás de 6/8 (Chávez, 2012 pág. 190).

⁴⁷ Existen otras variantes de la categoría de huapango. Elegí hablar de estas tres variantes por su parecido, en el caso del huapango norteño, y su ubicación territorial en el caso de los huapangos arribeños y huastecos.

Por su proximidad, el huapango arribeño tiene muchas similitudes con el huapango huasteco, del que hablaré más adelante. Alex E. Chávez describe algunas características del huapango arribeño:

En la actualidad, el conjunto de cuatro integrantes del huapango arribeño consta de dos violines, una vihuela (pequeño cordófono de cinco cuerdas que también se utiliza en el son de tierra caliente) o jarana huasteca (igualmente, un cordófono de cinco cuerdas, aunque de diferente diseño, común en el son huasteco), la guitarra quinta huapanguera (bajo de ocho cuerdas modificado [...]). El poeta-practicante que toca este último hace uso lírico de la forma décima española con la que elabora una narrativa poética. (Chávez, 2012, pág. 190)⁴⁸

El huapango arribeño se toca en la topada, una celebración de toda una noche en las regiones de la Sierra Gorda de Guanajuato, Querétaro y parte de San Luis Potosí. El adjetivo arribeño (de arriba) proviene de su ubicación en las regiones montañosas de los Estados mencionados.⁴⁹ Aunque el huapango arribeño y el huapango merequetengue se tocan en la misma región, su instrumentación es distinta y su *performance* remite a contextos rituales diferentes.

b) Huapango huasteco

Como mencioné sobre el huapango arribeño, el huapango huasteco comparte ciertas características con las otras variantes del gran género del son y también con el huapango arribeño. Para hablar del huapango huasteco, debe hablarse primero de la división dual que se hace del son en la región: el son de costumbre y el son huasteco. El son de costumbre es música para las deidades, música de respeto, ritualizado en función de solicitar favores a las deidades y con una serie de condiciones que, si no se cumplen, pueden generar el castigo de los seres divinos. Por otro lado, el son huasteco es música de humanos, tocada en fiestas, ferias y

⁴⁸ Traducción propia.

⁴⁹ Para más información, consultar: Chávez, 2012.

festivales; su ejecución no necesita de ritos específicos con las deidades y, de hecho, es la música que aleja de Dios (Camacho & Jurado, 2018).

Históricamente, en la huasteca, hay una complejidad en las definiciones de expresiones como huapango huasteco, son huasteco y fandango. El texto de Camacho y Jurado (2018) apunta a que el huapango huasteco es un son huasteco interpretado en un ambiente de fandango, es decir, en un ambiente de fiesta y de baile. El huapango huasteco sigue la misma formación en un compás de 6/8 y es interpretado, mayoritariamente, por cordófonos y voz. La jarana y la guitarra huapanguera son los encargados de llevar el ritmo del compás, mientras que el violín se encarga de tocar la melodía.

El huapango huasteco también es diferente del huapango merequetengue por la conformación instrumental y el espacio ritual; sin embargo, es más probable que compartan algunas melodías.

c) El huapango norteño

El huapango norteño tiene una larga trayectoria en la música de acordeón y bajo sexto. Luis Díaz Santana considera que la integración del huapango en la música norteña está relacionada con una serie de migraciones que se dieron del centro y sur de México, hacia los estados del norte y hacia Estados Unidos, a raíz de conflictos armados (tales como la invasión estadounidense de 1846 o la Revolución Mexicana de 1910-1917). Además de los conflictos armados, la actividad industrial (desde mediados del siglo XIX) acogía mano de obra de pobladores de Guanajuato, Tamaulipas, Coahuila, Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí. Los nuevos pobladores fueron elemento clave para la configuración del huapango norteño:

[...] adelantamos que posiblemente los recién llegados provenientes de San Luis Potosí acarrearon hasta Nuevo León su estilo de huapango, el cual es diferente del huapango que encontramos en otras regiones de la Huasteca: su ritmo es “más vigoroso, fuerte y pujante... elaborado y complejo, intenso e impetuoso”. Su estructura

sincopada, contrastante con la disposición rítmica del son, quedaría bordada en el futuro huapango norteño. (Garza, 2015, pág. 73)

Al respecto, Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano afirman que la principal característica del huapango norteño es:

[...] la vigorosidad que le brinda la combinación del bajo sexto con instrumentos de música mecánica como el acordeón, el bajo eléctrico y el saxofón. Es muy posible que la presencia del huapango en la música de acordeón y bajo sexto, sea anterior a la popularización del disco y la radio, en 1950. (Montoya & Medrano, 2016, pág. 134)

Una de las características del huapango norteño, además del hecho de ser tocado por conjunto de acordeón y bajo sexto, es que la letra fue suprimida por la industria (Montoya & Medrano, 2016, pág. 135).

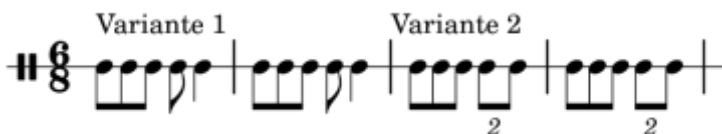
d) El huapango merequetengue

En mi consideración, el huapango merequetengue es una variante del huapango norteño, interpretada por el conjunto de norteño sax. El huapango merequetengue, además de conservar el ritmo en compás de 6/8 del huapango norteño, huasteco y arribeño,⁵⁰ está altamente influenciado por la música tribal⁵¹ y canciones de otras culturas musicales como el pop, rock, música académica europea, y algunas otras canciones que se popularizan a través de las plataformas de internet.

⁵⁰ Como apunté en las notas anteriores, el ritmo es una cualidad formal que define a los cuatro tipos de huapango mencionados aquí. El huapango merequetengue se diferencia del huapango huasteco y arribeño por su interpretación instrumental, el espacio ritual donde se ejecuta y el contenido lírico que acompaña las piezas musicales. Y se diferencia, en general, de todos estos elementos por el tipo de danza que suscita y su articulación con elementos de otras expresiones musicales.

⁵¹ Tanto en la sonoridad de los huapangos merequetengues como en las formas de bailar de los huapangueros se puede observar una fuerte influencia de la música tribal. Helena Simonett y César Burgos explican que esta música es una hibridación de sonidos asumidos como prehispánicos y africanos, combinados con guarachas colombianas y música electrónica. El desarrollo de esta expresión musical, como el del huapango merequetengue, también se sitúa en la interconexión de personas de la frontera de México y Estados Unidos y estados del centro, como San Luis Potosí. Para más información ver: Simonett y Burgos, 2015.

Los huapangos merequetengues se tocan en una base de 6/8 como la siguiente:



Éstos son el tipo de piezas más reconocidas del género, incluso algunas personas⁵² lo utilizan como sinécdoque para hablar de los bailes de norteño sax. Por ejemplo: “vamos al baile de huapangos” o “va a tocar un conjunto de huapangos”. Eso no quiere decir que sea lo único que se toque en el baile, sino que se refiere a ellos por ser lo que distingue, en cierta medida, a los conjuntos de norteño sax de otras agrupaciones.

Dependiendo de los arreglos hechos por los músicos, se ejecutan variantes con los distintos instrumentos de percusión, que pueden reforzarse con la melodía del bajo sexto, acordeón y saxofón.⁵³ Un ejemplo de esta relación entre los instrumentos se puede escuchar en la interpretación de *Jinetes en el cielo* por el conjunto La Kumbre con K. La interpretación comienza con un solo de bajo sexto que, al cabo de unos momentos, siembran junto a la batería un ritmo introductorio. Después, al iniciar el compás de 6/8, las congas y la batería se apropian del ritmo y el bajo sexto deja de marcarlo para articular la melodía principal con el acordeón y el saxofón. El bajo y los teclados que se encargan de las armonías y las percusiones continúan con las variantes del ritmo.

Los huapangos pueden ser composiciones de la banda o *covers* de cualquier expresión musical, adaptados para ser tocados por el conjunto. Pueden ser interpretados algunos sones populares de México como *Los Coconitos*⁵⁴ o *el Son de la rabia*.⁵⁵ También pueden ser adaptaciones de canciones reconocidas de

⁵² Tanto en internet como en mis informantes de la Mesa de Ibarra.

⁵³ *Jinetes en el Cielo* interpretada por la Kumbre con K:

<https://www.youtube.com/watch?v=SfU2cfl-R5A>

⁵⁴ Son de *Los coconitos* interpretado por Grupo Legítimo:

<https://www.youtube.com/watch?v=jhg1xzUloh>

⁵⁵ *Son de la rabia* interpretado por Afecto Norteño:

<https://www.youtube.com/watch?v=VBTEndI4Rtw>

dominio popular como *El Condor Pasa*⁵⁶ de Alomía Robles, *We like to Party*⁵⁷ de Vengaboys, *Molinos de Viento*⁵⁸ de Mago de Oz, *La Isla Bonita*⁵⁹ de Madonna o *Un violador en tu camino*,⁶⁰ que fue utilizada como protesta en muchos lugares del mundo por grupos y colectivos feministas.

En la mayoría de los huapangos/merequetengues interpretados no existe la voz del cantante, salvo para establecer comunicación con el público. Mientras suena el huapango, se puede escuchar la voz con expresiones del tipo “arrejúntense, arrejúntense compadre” o “que se mire la formadera, ¡zapatellele! ¡zapatellele!”, así como a las que la gente va respondiendo, mientras forma parejas o una fila para bailar. Algunos otros huapangos sí tienen letra, como el caso de *La burra orejona* de La Zenda Norteña o *No señor apache* de Azendencia Norteña.⁶¹

Esos huapangos merequetengues se pueden bailar en pareja, en fila, en grupos de personas o de manera individual. El ritmo y la melodía también son propicios para la experimentación de pasos y coreografías, sobre lo cual regresaré más específicamente en el apartado 2.2.3, al abordar algunas formas de bailar.

2.2.2.2. Románticas

Las piezas a las que intérpretes y públicos refieren como románticas se conocen porque usualmente se adaptan a un ritmo binario 2/4, acentuando el tiempo débil del compás por las percusiones y el bajo sexto (como en muchas polcas de la

⁵⁶ *El cóndor pasa* interpretado por Contacto Norte:

https://www.youtube.com/watch?v=_vy1rjkCg3c

⁵⁷ *We like to party* interpretado por Konzentido:

<https://www.youtube.com/watch?v=JtFS7HLvKOc>

⁵⁸ *Molinos de viento* interpretada por Los Rugar:

<https://www.youtube.com/watch?v=4cv2UHYNTbo>

⁵⁹ *La isla bonita* interpretada por conjunto Recio:

<https://www.youtube.com/watch?v=YXkoPzjWNE>

⁶⁰ *La culpa no era mía*. Intérprete desconocido. Recuperado del canal DJ- Román Mix:

<https://www.youtube.com/watch?v=QmxuedYZ7MU>

⁶¹ *La burra orejona* interpretada por La Zenda Norteña:

<https://www.youtube.com/watch?v=6fS0VVhkGMs>

No señor apache interpretada por Azendencia Norteña:

<https://www.youtube.com/watch?v=kQsuQoDU23E>

música nortea, pero con la ejecución en una velocidad más lenta). Tienen como motivo el amor. Todas las románticas tienen letra, que es acompañada por los puentes melódicos del acordeón y el saxofón. El contenido romántico es atribuido a todo aquello que se vincula con las relaciones amorosas entre hombre y mujer. A continuación, coloco algunos fragmentos de las letras de canciones románticas.⁶²

Ejemplo 1. *Gracias por existir*, interpretada por Conjunto Rio Grande.

Tú has venido con tu luz a conquistarme
tú eres linda y cariñosa como un ángel
tú eres la mujer perfecta que yo quiero para mí.

Tú has logrado enamorarme con tu risa
tú transformaste mi tristeza en alegría
tú me elevaste hasta el cielo con un solo beso.

Y te confieso que este amor es sincero
y que nunca había sentido nada igual
estoy seguro de que eres tú el amor de mi vida.

Gracias por existir
contigo toda mi vida la quiero pasar a tu lado
estoy seguro de que eres tu
un ángel que del cielo Dios me ha mandado.

Gracias por existir
la esperanza de ser feliz nuevamente ha llegado
y el sentimiento de amor nació
con solo un beso de tus labios [...]

Ejemplo 2. *La muchacha de los ojos tristes*, interpretada por Los Retoños del Rio.

Ni una simple sonrisa
ni un poco de luz en sus ojos profundos
ni siquiera el reflejo
de algún pensamiento que alegre su mundo.

⁶² Se encuentran aquí los enlaces de los videos musicales de estas cuatro piezas.

Ejemplo 1: https://www.youtube.com/watch?v=4gYojSL_iwE

Ejemplo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=itFqgABtq2I>

Ejemplo 3: <https://www.youtube.com/watch?v=-6x3qbm3qZI>

Ejemplo 4: https://www.youtube.com/watch?v=4_7-hzNf1Lo

Hay tristeza en sus ojos
hablando y callando, bailando conmigo
ni una pena ajena
que llega a mi alma me hace cariño.

La muchacha de los ojos tristes
vive sola y necesita amor
como al aire, necesita verme
como al sol, la necesito yo.

La muchacha de los ojos tristes
ha encontrado al fin una razón
para hacer que su mirada ría
pon mis besos y su gran amor [...]

Ejemplo 3. *En silencio*, interpretada por La Zenda Norteña.

Qué rica historia de amor
hay peligro corazón
tú y yo saliendo de casa, y no deben darse cuenta
que de mí algo sospechan
y yo como un animal sin poderme controlar.

Apaga tu celular
no quiero que se le ocurra saber dónde estás
con una copa de vino
te relajas poquito y empiezas a bailar
a bailar sensual
nos olvidamos de todo lo demás.

Porque soy el que te gusta y el que te sabe amar
Al que miras con ojitos dormilones y se va
Amor, no apagues las luces que quiero disfrutar
Besar tus labios traviosos, mi gran debilidad

Apaga tu celular
No quiero que se le ocurra saber dónde estás
Con una copa de vino
Te relajas poquito y empiezas a bailar
A bailar sensual
Nos olvidamos de todo lo demás [...]

Ejemplo 4. *Vas a querer volver*, interpretada por La fuerza nortea en colaboración con Legítimo.

Se te olvidó besarme en estos labios que se han roto
se te olvidó mi mano al caminar.
Se te olvidó mirarme con el brillo de tus ojos
parece que no quieres recordar.

Pero algún día vas a querer volver
a verme bien besando amor en otros labios
y el corazón te va a doler
y vas a ver que estabas tan equivocada.

Si fui quien te quería
fui quien daba todo por ti
fui quien cada día solo quiso hacerte feliz.
Quien te confiaba el alma ciegamente
el que te amaba incondicionalmente
el que entregó su corazón de frente y tú lo olvidarás
Pero vas a ver, y vas a ver, vas a querer volver [...]

Las letras de esas cuatro piezas muestran el contenido generalizado de las románticas: un amor extremo sentido por la pareja como en el Ejemplo 1, un proceso de conquista como en el Ejemplo 2 (*Cover* de la canción popularizada por la cantante francesa Jeanette), un amor prohibido como en el Ejemplo 3 o el desamor del Ejemplo 4. Aunque aquí hablo en general de estas formas de amor, en realidad no son tan estructuradas, ya que una canción puede apelar a una o varias formas.

Las canciones románticas, por lo general, son compuestas por los músicos del conjunto, es decir, cuentan con derechos de autor (a diferencia de los huapangos y las nortea), y solo pueden ser interpretadas por el conjunto al cual pertenecen (en todo caso, éste tiene la libertad de decidir qué otros conjuntos pueden tocar su música).

Las canciones románticas no se bailan en filita, ni en grupo, ni de forma individual: se bailan en pareja formada por un hombre y una mujer. Es común ver que durante el estribillo se baile como la música de nortea tradicional, pero en el puente musical

y el coro se observa una forma de dar vueltas en pareja que necesita cierto virtuosismo para lograrse.⁶³

2.2.2.3. Norteñas

El repertorio norteño se distingue por dos cosas: la primera es que no tiene el ritmo de los huapangos en un compás de 6/8, y la segunda, es que las canciones son de dominio popular, es decir, no les pertenecen a las bandas, a diferencia de las románticas con las que comparten un ritmo binario. Este repertorio es altamente asociado con la música de norteño tradicional. Se pueden encontrar polcas como *Corazón de Texas*⁶⁴ y *Evangelina*,⁶⁵ corridos como el *Corrido de los Pérez*⁶⁶ y *Lamberto Quintero*,⁶⁷ canción norteña como *Playa sola*⁶⁸ y *Jardín Olvidado*,⁶⁹ que anteriormente fue interpretado por exponentes como Ramón Ayala, el Palomo y el Gorrión, Los invasores de Nuevo León, entre otros. El baile es muy parecido al de las románticas, en pareja hombre-mujer, pero no tiene esa carga afectiva y sensual experimentada en el otro repertorio durante los puentes musicales. Algunos de mis informantes han comentado que, cuando en los eventos se bailan norteñas, el baile

⁶³ En este enlace se puede acceder a una compilación de parejas bailando románticas. En dichos videos se observa como las parejas están bailando con pasos sencillos como se acostumbra en el norteño tradicional, y en un momento, eso se convierte en una serie de vueltas de mucha dificultad (en mi experiencia). Elegí este video para que se pueda apreciar con claridad, aunque los contextos del baile no son propiamente un rancho, ya que en muchos videos que se graban en los bailes, no se puede apreciar el detalle de los pasos. El video ha sido editado con una canción de fondo, no se puede asegurar que sea la misma que las parejas estaban bailando:

https://www.youtube.com/watch?v=dH4_EbuYp04

⁶⁴ *Corazón de Texas* interpretada por Legítimo:

<https://www.youtube.com/watch?v=JwXZaMjY5aI&t=50s>

⁶⁵ *Evangelina* interpretada por Conjunto Nube:

<https://www.youtube.com/watch?v=tHPKwvq6Xr4>

⁶⁶ *Corrido de los Pérez* interpretado por Conjunto Rio Grande:

<https://www.youtube.com/watch?v=0uu6cQ23cQs>

⁶⁷ *Corrido de Lamberto Quintero* interpretado por Energía Norteña:

<https://www.youtube.com/watch?v=yBW-cPhmlbw>

⁶⁸ *Playa sola* interpretada por Conjunto Nube:

<https://www.youtube.com/watch?v=ynFbfNRvZgY>

⁶⁹ *Jardín olvidado* interpretado por Conjunto Brío Norteño:

<https://www.youtube.com/watch?v=FMH19AL5hg>

está tranquilo, pues no experimentan el mismo nivel de euforia que con un huapango.

2.2.2.4. Otros repertorios

También se puede encontrar repertorio de distintos géneros musicales, tales como el grupero, la banda sinaloense, la tecno banda, el duranguense, canción ranchera, entre otros. En esos casos, la canción se adapta para el conjunto de norteño sax, como se mostró anteriormente en el ejemplo del son *La Loba del Mal*. En casos particulares se integran introducciones de la música electrónica (y otras formas musicales) gracias a la ingeniería de sonido que acompaña sus presentaciones.⁷⁰

La distinción entre el norteño con sax y otras expresiones musicales no solo tiene que ver con la instrumentación o el contenido. Dj Alfonzin, un relevante difusor de la música de norteño sax, indica que muchas de las diferencias tienen que ver con la forma de producirlo:

[...] es un mercado más noble y hay más intereses, diferentes intereses. Por ejemplo, la banda se sabe mucho que está influenciado por el narco que hay gente que saca corridos, por ejemplo, no sé, “x” artista saca un corrido y ya lo vinculan con esa persona, Rafael Caro Quintero con diferentes carteles, entonces... Sí hay, en la banda sí está eso, sí se ve el apoyo del narco, sí se ve gente que son familiares y que apoyan con mucho dinero a los artistas, por eso ellos se dan el lujo de “yo no te regalo mi música”, tú consúmela porque te vamos a meter una campaña que vamos a hacer que te guste. Hay música que es pensada para eso, cuando entran a las disqueras, te cuento de Intocable. Intocable estuvo muchos años haciendo lo que la disquera les decía, lo que ellos

⁷⁰ Un ejemplo de esas introducciones se puede observar en un video del Festival Saxteño Zacatecas, en 2018, organizado por el Dj Alfonzin:
<https://www.youtube.com/watch?v=2KKrbY77rRg>

querían. Juli3n 3lvarez en sus primeros discos fueron hechos por la disquera. Graba esto, graba aquello, graba lo otro. Y “es que yo quiero meter esta canci3n”, “no graba esto y aquello”, o sea, llegan a ese punto de van a producir un disco que guste a la gente por eso sacan discos conciertos, discos solo rancheros, de solo cumbia, para hacer un cat3logo amplio, para hacer repertorio, por eso es de que salen dos tres discos en una y no nom3s uno como normalmente se dice. (Dj Alfonz3n, comunicaci3n personal, 2019)

De esta forma, aunque en el norteño sax se puedan tocar canciones que se asocian f3cilmente a la banda o al movimiento del corrido alterado, siguen representando una industria diferente, con intereses diferentes. La propia gente que asiste a los bailes puede disfrutar de esos otros repertorios.

La circulaci3n del repertorio se da frecuentemente entre los g3neros de norteño tradicional, norteño sax, grupero, bandeño, mariacheño, sierreño y alterado. Como lo explicar3 con mayor profundidad en el apartado 2.3 de este cap3tulo, la vinculaci3n con esas otras expresiones musicales tiene mucho que ver con el relato identitario del ranchero o del vaquero, que se puede apreciar en lo que se ha denominado como regional mexicano.⁷¹

⁷¹ La categor3a regional mexicano se utiliza para referirse a producciones musicales de distintos g3neros, como el mariachi, la banda sinaloense, el norteño, norteño sax, sierreño, bandeño, norteño banda, entre otros. El t3rmino surgi3 de la industria musical estadounidense en la d3cada de los 80 y, actualmente, es un t3rmino popularizado en medios de comunicaci3n como televisi3n, radio e internet.

2.2.3. Formas de bailar el norteño sax⁷²

2.2.3.1. *Formas de bailar huapangos*

Como lo mencioné anteriormente, los huapangos tienden a bailarse en una coreografía colectiva a la que le llaman “baile en filita” o “baile en círculo”. Una vez que el conjunto comienza a interpretar el huapango, el vocalista lanza invitaciones como “arrímense a bailar en filita” o “métanse a la fila”, a lo que el público responde casi de manera inmediata. Esa invitación a integrarse a la fila es, en ese contexto, una invitación para bailar. La suma de personas, una detrás de otra, va formando una figura circular en el espacio designado para bailar y que ocupa casi todo el perímetro de éste. Dentro del área marcada por la fila del baile se pueden encontrar las personas que decidieron bailar sin integrarse a la coreografía comunitaria; se trata generalmente de parejas que bailan en un abrazo de frente o grupos de jóvenes que están experimentando pasos de baile o coreografías novedosas. Más allá del perímetro marcado por la fila del baile se encuentran las personas que no bailan: se quedan de pie observando el baile de otros, comentando y probablemente consumiendo alguna bebida alcohólica. En la siguiente gráfica (Imagen 4) muestro un modelo general de cómo se organiza el baile en fila.

⁷² En este capítulo me refiero a la descripción de las tendencias que aparecen vinculadas al norteño sax; en el siguiente hablaré de cómo estas formas de bailar estructuran ciertas formas sociales e imaginarios en la comunidad específica de estudio.

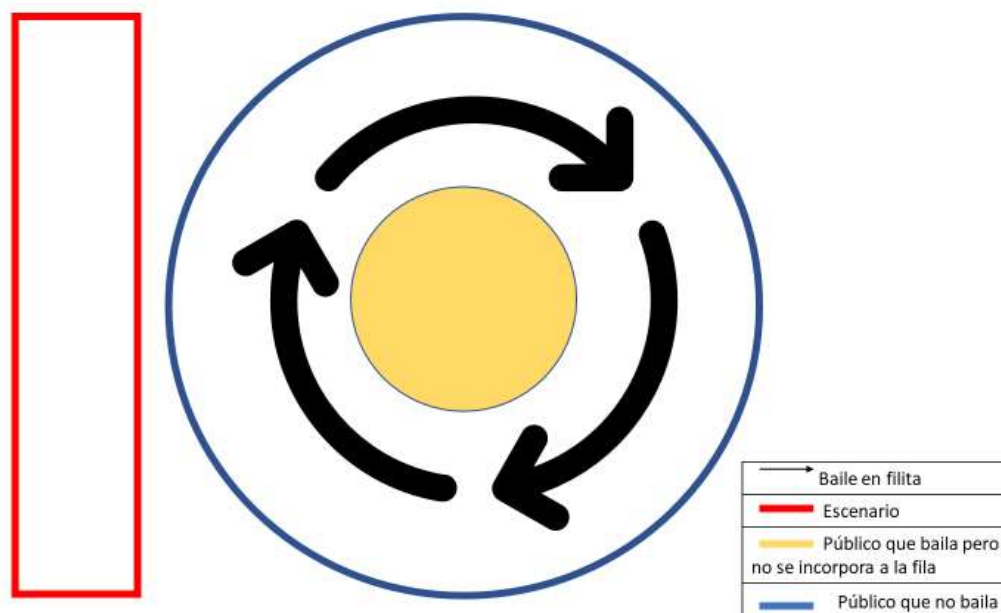


Imagen 4. Sánchez, J. (2020) Organización de la pista de baile cuando se interpretan huapangos [Archivo digital].

Aunque el trazo coreográfico colectivo implica ir unos detrás de otros, la fila en su composición puede ser diversa. Dentro de la fila se pueden encontrar grupos de hombres y mujeres jóvenes bailando en bola, es decir, que se acompañan en el baile sin una formación específica. Su relación suele ser más cercana al interior del grupo que con otras personas, y se identifican como colectivo familiar (primos/hermanos) o amigos. Otra formación grupal que se hace presente es una línea de jóvenes tomados de la mano en orientación perpendicular a la fila mayor y que está conformada por un miembro de determinado género (ya sea hombre o mujer) y dos o más miembros del sexo opuesto.

Además de los grupos de jóvenes, se pueden encontrar parejas hombre-mujer que avanzan con la fila en un baile donde se toman en un abrazo de frente o tomados una mano; como mencioné anteriormente, muchas parejas optan por no incorporarse a la fila y se colocan en el centro de la pista de baile.

Los niños representan una pequeña parte del público que se integra a la fila. Generalmente hay un grupo de niños que no sobrepasan los 10 a 12 años,⁷³ que bailan en la fila pero que no interactúan con los adultos ni los adultos con ellos. Pocas veces bailan en pareja y, cuando lo hacen, es por influencia de algún adulto que los incita a hacerlo.

La experiencia del movimiento de los pies es muy diversa. La forma de moverse al ritmo de la música no destaca generalidades: pueden hacerse diferentes movimientos de los pies (avanzar uno detrás de otro, balanceando el cuerpo de un pie a otro, combinación de dos pequeños pasos hacia adelante y uno hacia atrás, hasta algunos muy elaborados que implican cierta acrobacia, bailar con los pies encogidos y bailar en posición de cuclillas).

2.2.3.2. Formas de bailar románticas y norteñas

El baile de románticas y norteñas comparten en general el mismo patrón, pues se bailan en pareja conformada por un hombre y una mujer, colocados en una especie de abrazo de frente. Las diferencias entre el baile de los dos tipos de música tienen que ver con pequeños matices. Para el caso de las románticas se colocan para bailar en un abrazo de frente donde ella coloca los brazos sobre los hombros de él y él la rodea con los brazos por la cintura (o tocando los glúteos). En las norteñas el abrazo se realiza con un solo brazo: ella coloca un brazo sobre el hombro de él, y él rodea la cintura de ella con un brazo, mientras que el otro par de brazos se encuentra de frente y la mano de él sostiene a la de ella en el aire. Estas generalidades se difuminan un poco cuando la relación entre la pareja llega a cierto nivel de intimidad y entonces las norteñas se pueden bailar en la posición de las románticas, o al revés, cuando el nivel de intimidad entre ambos es muy bajo, las románticas se bailan como norteñas.

⁷³ Después de ese rango de edad se integran a la fila como adultos.

Durante las canciones, la intensidad de los movimientos varía según el pasaje de la canción que se está escuchando. Cuando hay introducción y estribillo, las parejas bailan con pequeños pasos apoyando un pie después de otro, pueden hacer pequeños desplazamientos hacia atrás o hacia adelante y dar ligeras vueltas. Cuando suena el coro y los puentes melódicos con el saxofón, se acostumbra a dar vueltas en pareja, ya sea en su propio eje o haciendo grandes desplazamientos por la pista de baile a la velocidad de la música (lo que implica cierto grado de complejidad cuando los espacios designados para el baile son poco planos y discontinuos, o sea, barbechos). Otras variantes de las norteñas aparecen con los corridos, las polcas y las cumbias, aunque se sigue bailando en pareja los movimientos cambian.

2.2.4. La presencia de norteño sax en las plataformas de internet

Como apunté al inicio del capítulo, tanto los públicos de norteño sax como las empresas difusoras como Puro Sax VIP o Puro Zacatecas Sax, comparten diversos tipos de contenido como videoclips musicales, memes, fotografías y videos en un baile con música de norteño sax. Las posibilidades que ofrece un momento en el que la comunicación se da en múltiples direcciones, con múltiples orígenes, destinos y sentidos, son definidas por José Luis Fernández como un momento *post-broadcasting*, es decir, en el cual el *broadcasting* y el *networking*⁷⁴ conviven creando un sinfín de fenómenos multimediatícos y multigénero (2015). Es así como el norteño sax, que ya ha consolidado una industria y una escena en espacios rurales de México, se ve sostenido por dinámicas que suceden en el intercambio en redes en la era *post-broadcasting*. Mencionaré algunos ejemplos de cómo el norteño sax

⁷⁴ Fernández propone una periodización de las relaciones entre música, espacio de performance y mediatizaciones. La periodización de las relaciones se divide en cuatro momentos históricos: 1) Pre-mediática, que comprende las mediatizaciones antes de su difusión masiva y toma como referencia la música en vivo; 2) *broadcasting*, que refiere a un momento en que aparecen sistemas de intercambio mediático con un solo centro emisor, como referente tiene a las compañías discográficas y la televisión; 3) *networking*, periodo histórico de las redes y sus plataformas construidas desde una multiplicidad de emisores y de receptores; y 4) el *post-broadcasting*, en el que convergen todos los anteriores. Para más información véase Fernández, 2015.

aparece en diversas plataformas digitales a través de canales como Dj Alfonzin, Puro Zacatecas, Zorillio Tribaleiro, el Electrico, entre otros.

En la plataforma de YouTube, por ejemplo, las posibilidades de difusión y escucha se han intensificado. Como explica Janotti, desde su comienzo, la plataforma permitió que los usuarios crearan sus propios canales, lo que transformó las formas de producción audiovisual tradicional tornándose en un gran repositorio audiovisual de la cultura *streaming*⁷⁵ (Janotti, 2020). Navegando por la red es posible acceder a una vasta colección de videos de norteño sax a través de los canales de Dj Alfonzin/Puro Sax Vip⁷⁶ y Puro Zacatecas Sax. Esos canales se dedican a difundir la música de los conjuntos de norteño sax y pueden llegar a producir, grabar y editar sus videoclips. Los canales y su contenido son creados y administrados por los DJ que seleccionan, editan, archivan y comparten la música con la audiencia.⁷⁷ En general, los canales cumplen con la misma función y éstos han mantenido alrededor de diez años en la plataforma.

Para ser más específico, en cuanto a la función de los canales de la industria de norteño sax voy a explicar el trabajo de Dj Alfonzin y su canal Puro Sax Vip (que ahora se ha convertido en su sello discográfico). Su canal me parece altamente interesante porque se ha convertido en el más grande contenedor de archivos digitales de norteño sax y es de libre acceso a través de YouTube. Actualmente cuenta con casi millón y medio de suscriptores y un total de 8110 videos⁷⁸. Al respecto de la creación del canal, su administrador cuenta:

[...] vivo en Estado de México y las norteñas sax eran escasas. Empecé comprando CDs cada semana [...] Fue así como comencé a hacer mi colección y empezar a conseguir todo el material que me fuera posible de cada grupo, así como investigando su biografía. En el año 2011 hice un canal de YouTube para poder comentar los

⁷⁵ Retransmisión en directo de contenido audiovisual a través de redes de computadoras, el usuario puede verlo al mismo tiempo que se descarga del internet.

⁷⁶ Aunque son dos canales distintos, Dj Alfonzin y Puro Sax VIP pertenecen al mismo creador de contenido.

⁷⁷ *Disc-jockey*, persona que selecciona y mezcla música grabada, propia o de otras personas.

⁷⁸ Con fecha de consulta el 30 de enero del 2021.

vídeos que me gustaban y a principios de 2012 decidí subir un par de canciones, miré que de la nada tenían bastantes vistas y pronto subí otras pocas más durante los meses del 2012. (Dj Alfonzin, comunicación personal, 2019)

Para el Dj Alfonzin, recopilar música norteña con sax comenzó como un proceso de ocio personal, que pronto se convirtió, en la que, a mi parecer, es la empresa de difusión de música de norteño sax más grande que existe actualmente: Puro Sax VIP. El Dj cuenta que después de hacer su colección de discos, comenzó a subir mezclas de canciones al canal que había creado en YouTube y, un día mientras viajaba en transporte público, escuchó cómo el conductor estaba reproduciendo sus mixes. Fue cuando decidió pedir directamente a las bandas su música para poderla compartir en su canal, y así, ayudarlas a difundir su material. El crecimiento de su canal se volvió tan exponencial que ayudó a varios conjuntos a despuntar en su carrera, recuerda que uno de los primeros temas de huapango merequetengue que tuvo éxito fue *El Pistolero* interpretado por Los Rugar (según Dj Alfonzin, la primera agrupación en grabar un huapango merequetengue con las características descritas en este capítulo):

[...] luego salió *El Pistolero* que yo creo fue el tema que los detonó. Me manda mensaje el del sax, me dice: “oye Alfonzin, es que hay otros grupos de San Luis que lo están tocando ¿qué hacemos?” y yo le dije sin dudar: “pues grábenlo y sáquenlo” pues ¿qué más? Es su tema, y me dijeron: “no pero como le hacemos”, y le dije: “grábenlo de volada” pues eso es muy rápido ya lo tienen armado, ensayado, ya nomás es cuestión de capturar, mezclar y masterizar. Y les dije: “yo les ayudo a difundirlo”, y dicho y hecho, lo grabaron como en un estudio casero, y hay como tres versiones, no más como cuatro, cinco, de esa canción. Salió una que el audio estaba muy casero la verdad, pero pegó y ya cuando vio esa parte yo les dije: “grábenlo en un estudio mejor y háganle más cositas que salga más finito el audio”, y lo hicieron y de ahí creo que los agarró este señor [...]

Céspedes, y empezó a haber mucho movimiento con ellos. (Dj Alfonzin, comunicación personal, 2019)

La confianza que ganó el Dj con los conjuntos le permitió involucrarse en otros procesos que iban más allá de la difusión, comenzó a asesorarlos sobre el manejo de música y a involucrarse en cuestiones de grabación y producción. Como lo dice en la misma entrevista, estaba siempre en la búsqueda de sacar lo mejor de cada conjunto. Recuerda que cuando trabajo con los Príncipez de la Canción Norteña, les recomendó que explotaran el recurso de su atractivo físico más que lo musical, pues consideraba que iba a ser un punto atractivo para las mujeres. Desde entonces, aunque es un conjunto norteño, aparecen vestidos con traje sastre y no con vestimenta estilo *cowboy* (con sombrero y botas texanas). Su empresa difusora Puro Sax Vip ahora se dedica a la producción audiovisual, asesoría para los conjuntos y difusión de contenido implementando estrategias altamente aceptadas por sus públicos. En el siguiente extracto relata cómo se volvió tan efectiva su estrategia de difusión:

[...] también algo que yo me di cuenta es que había personajes que bailan, por ejemplo, y yo me acuerdo de años atrás estaba este Zorrillio Tribaleiro o algo así, que inventaba pasos de baile. A veces la música sonaba más con estas personas que con los mismos músicos porque les ponían un pedacito de la rola, la bailaban y montones de comentarios “he, ¿cómo se llama la rola?”, “¿quién la toca?”, o sea y llamaba la atención. Había personas que se grababan bailando y todos: “¿cómo se llama la rola?”, “quién la toca” y ya salió, y así es como se empezó a trabajar la publicidad. Se subía mejor un pedacito de canción con gente bailando para llamar interés y después soltarla para que la conocieran, porque el baile era un parte sumamente importante y que llamaba la atención. (Dj Alfonzin, comunicación personal, 2019)

Reconocer la relevancia que tenía el baile para el público e implementar estrategias para sacar provecho de eso, convirtió en su empresa en la más solicitada por las

agrupaciones. El carácter tan aceptado de su canal no solo es por la calidad de la producción audiovisual y su continua actualización de contenido, es también por la compleja relación con el público. Si se acceden a sus videos, especialmente los mixes, es posible ver como entre cada canción aparecen fragmentos de videos del público bailando, que son colaboraciones que el mismo público hace con las compañías difusoras. En años recientes, por sus nexos con diferentes empresas que se articulan como parte de la producción y difusión de norteño sax, Dj Alfonzin ha incursionado también como compositor e intérprete de distintos conjuntos.

Para hacer algunas reflexiones sobre los videos que no pertenecen a las compañías difusoras, tomo como ejemplo el canal de *El Eléctrico* en YouTube, así como su cuenta de Facebook. Este canal me parece muy interesante porque comienza a subir videos de sí mismo bailando desde 2009, incluso puede pensarse como uno de los pioneros en la producción de este tipo de contenido en la música de norteño sax. En los primeros videos muestra pasos de baile de música tribal que refieren a la forma de bailar en el antro Escapade en el Estado de Texas (Estados Unidos). Alrededor de 2013, comenzó a subir videos bailando norteñas y algunos huapangos. En algún momento comienza a subir videos de personas que bailan a su estilo, aparecen titulados como “bailando como El Eléctrico”, donde su figura es motivo de imitación por sus seguidores.

Su popularidad se intensificó hasta el punto de que su trabajo, ahora, es hacer videos (con otras personas como protagonistas) del baile de norteño, merequetengue y satevo.⁷⁹ En la descripción del canal se puede leer: “Ago vídeos de #huapango #norteñas #satevo i de todo tipo de música yo mismo los edito and los grabo ! También ago fotografía para cualquier tipo de eventos !!”.⁸⁰ La dinámica de compartir videos se extiende no solo a compartir su imagen, ahora es su negocio grabar personas bailando y poner sus videos en la red.

⁷⁹ El pasito satevo es una forma particular de bailar cumbia estilo norteño, el nombre viene por su aparente lugar de origen que es el municipio de Satevo, en el Estado de Durango.

⁸⁰ Conservo la estructura original del texto.

Otro ejemplo es que, en el canal *AquíSiHayBaile98730*, el primer archivo subido fue de una presentación de Conjunto Nube en el año 2013, tocando su tema *Tribalisimo*. En este video, el conjunto no toca música norteña, sino tribal, que el público está bailando con un abrazo de frente y en pareja. El ritmo que se escucha durante esta interpretación de música tribal es el mismo que acompaña los huapangos/merequetengues. A partir de éste, se han subido otras presentaciones en los años posteriores hasta el 2019, pero es durante los años 2014 y 2015 que comienzan a aparecer con más fuerza los huapangos al estilo merequetengue en las presentaciones y en su práctica dancística.

Otro de los canales clave es *Puro Zacatecas Sax*, aquí se suben videos desde el año 2011. Aunque el canal está dedicado a la difusión de la música norteña con sax, durante los años 2011 al 2013, se subieron también videos de música tribal. Esto es un indicio de que ambas expresiones musicales estaban en diálogo, y luego hicieron cierta fusión que ahora es característica del norteño sax.

A partir de 2012, en los canales de *DjAlfonzin*, *Puro Zacatecas Sax* y *AquíSiHayBaile*, también aparecen los mixes que son compilaciones de canciones seleccionadas bajo temáticas como: huapangos pa' bailar, huapangos perros, románticas pa' bailar en pareja, norteñas con sax, entre otras, y editadas digitalmente para que aparezcan en una misma unidad de video. Esto da cuenta del proceso de recopilación y edición de las músicas que Dj Alfonzin menciona. A partir de 2015 se incluyen en los mixes algunos videos de los bailes-conciertos donde aparecen los públicos bailando.

En la mayoría de los canales mostrados, como en las redes sociales de las bandas, es a partir de 2015 cuando el contenido comienza a tomar dimensiones más amplias; aparecen más bandas en los canales y más canciones subidas en espacios más cortos de tiempo.

A partir de 2017 aparecen videos en YouTube de competencias de baile en el Estado de Texas (Estados Unidos), donde grupos de jóvenes montan coreografías

con huapango merequetengue.⁸¹ El fenómeno se hizo igual de grande que durante los años 2018 y 2019 se pueden encontrar videos de los festivales *Huapango Fest Block Party*, donde se observa gente bailando norteño sax y gritando “¡mexicanos! ¡a huevo!”.

En una entrevista al Conjunto Nube, realizada por la estación de radio La Mejor 99.9 en el año 2015, se les preguntó a los músicos cuál fue la canción que marcó su estilo y los dio a conocer, a lo que uno de los integrantes respondió: “[...] El mamut, la hicimos porque tocábamos cumbias de varios grupos [...] Empezó a subirse a redes sociales y no supimos cómo se dio a conocer, es a la que le tenemos mucha fe”. La *Cumbia del mamut*,⁸² según la agrupación, es la primera composición que pone al saxofón como instrumento protagónico, aunque no hay certeza de su año de grabación se puede intuir. Algunos testimonios de la misma entrevista apuntan a que la canción se grabó entre los años 2008 y 2010, comentan que la gente la comenzó a solicitar su interpretación en las presentaciones en vivo durante el año 2014, como lo más nuevo de la agrupación, pero para entonces ya tendría entre cuatro o seis años de haber sido grabada.

Los Rugar, por su parte, en una entrevista realizada por el canal UN RELAX CON GABO, subida el 6 de noviembre de 2019, comentan que comenzaron a interpretar huapangos porque al tocar en San Luis Potosí, en las bodas, la gente prefiere hacer el baile de *La víbora de la mar*⁸³ con huapangos, entonces ellos decidieron componer sus propios huapangos al estilo merequetengue para darle versatilidad al baile. Este testimonio, a pesar de que relata la forma en que comenzaron a producir huapangos, no hace referencia al espacio temporal en el que sucedió.

⁸¹ Similares a las que refieren Simonett y Burgos (2015) en el municipio de Matehuala, San Luis Potosí, para el caso del tribal.

⁸² Cumbia del Mamut interpretada por conjunto Nube:
<https://www.youtube.com/watch?v=VfqLw3J-4EQ>

⁸³ Canción y baile que, en distintas regiones de México, forma parte de las celebraciones de boda, donde los asistentes de la fiesta hacen una larga fila mientras bailan.

Un ejemplo de *La víbora de la mar* bailada con la canción del mismo nombre:

<https://www.youtube.com/watch?v=-VggL6TeWmM>

Un ejemplo de víbora de la mar con huapango merequetengue:

<https://www.youtube.com/watch?v=1rSoonnBrSk>

Así como los ejemplos señalados, podemos encontrar muchos más dentro de la vasta red que soporta la circulación de la música de norteño sax. Los ejemplos que he elegido relatar en este apartado responden a dos reflexiones, la primera está en función de considerar que el género musical en sus primeras manifestaciones surgió en un momento en el cual las plataformas mediáticas cumplen una función altamente importante en los modos de circulación y la constitución de las presentaciones en vivo, en específico en ranchos y pueblos en diversos estados de México.

Y la segunda es que, pocos son los conjuntos de norteño sax que han incursionado en el mundo de las plataformas emisoras de radio y televisión, más bien, ha sido a partir de canales de YouTube y Facebook que difunden la música sin costo para sus públicos (a menos que estos decidan pagar una plataforma por *streaming*), y es la manera en que llegan a los distintos lugares rurales en los que son contratados para los bailes. De la misma forma, sus públicos hacen colaboraciones con videos en donde se muestran bailando y las comparten en sus propias cuentas de Instagram, Facebook, que luego son reposteados en los canales de los conjuntos o de las difusoras. Como lo sugiere Jeder Janotti, “las vidas musicales son gestionadas por el ecosistema digital en un sentido amplio, articulando redes sociales, asociaciones entre diferentes plataformas y culturas de conexión...”⁸⁴ (Janotti, 2020, pág. 65). El ecosistema comunicacional contemporáneo permite a los conjuntos establecer las redes sociales y de trabajo con comunidades aparentemente alejadas del entorno urbano.

Esas mismas formas de colaboración entre conjuntos, agencias difusoras de música de norteño sax y públicos, han gestado un archivo disperso en distintas plataformas (YouTube, Facebook, Instagram y Spotify) con documentos en distintos formatos (visuales, audiovisuales y escritos). Archivo que se sostiene en medida de la escalabilidad de los sistemas computacionales donde los usuarios se encuentran activamente creando contenido para compartir con otros usuarios. Siguiendo a Ana María Ochoa, “pensar el archivo sonoro en la actualidad implica entonces repensar

⁸⁴ Traducción propia.

la relación entre medios, tecnologías e investigación”.⁸⁵ De la relación entre los medios y tecnologías de comunicación emerge un archivo que por ahora puedo llamar tentativamente popular y disperso, conformado por documentos en distintos formatos que circulan en internet. En términos de Martín Barbero, puedo sugerir un archivo de corte hipermedial, con textos⁸⁶ pensados como un “tejido no solo con palabras sino con *links* que lo conectan con hablas y músicas, imágenes y sonoridades que lo entretejen desde adentro” (Martin-Barbero, 2011, pág. 2). En ese sentido, los videoclips de los conjuntos, las grabaciones de la gente bailando, las imágenes con frases relativas al norteño sax y el rancho, así como los memes, encarnan ese archivo disperso que es difícilmente delimitable y sistematizable para el objeto de la presente investigación. A pesar de ese carácter aparentemente difuso e indeterminable, existen dos ejes que lo gestionan y dan sentido, que son el norteño sax y el rancho. Ambos ejes están constantemente remitiéndose entre ellos, y ese es carácter del que hablaré en el siguiente apartado (2.3).

2.3. Las narrativas del norteño sax en plataformas de internet

Para poder presentar aquí las narrativas que circulan en torno a la música de norteño sax me guíe por dos ejes: el primero es que todos los archivos fueron seleccionados exclusivamente de páginas de difusión, de información de los conjuntos de norteño sax y de usuarios, que enuncian su gusto por esa música. El rancho es el segundo eje al que remiten los textos, pero la narrativa del rancho abarca otros fenómenos más allá de la circulación del género musical de norteño sax, es por eso la importancia del primer eje de selección. Plantearé con mayor

⁸⁵ Ana María Ochoa plantea el repensar el archivo sonoro en función de separar el concepto de la institucionalidad legitimadora que le precede. Esa institucionalidad proveniente de una lógica letrada que concernía cierto privilegio a la partitura y la grabación. Sin embargo, ante los cambios tecnológicos y sociales, el archivo se puede presentar en una infraestructura dispersa por la ciudad o en las grabaciones individuales seguidas por el trayecto de artistas.

⁸⁶ En este primer capítulo hago referencia al texto hipermedial retomando la idea de Martín Barbero, pero que, en el capítulo tercero profundizaré en el concepto de texto desde los planteamientos de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, donde el texto no necesita la acotación de ser hipermedial, pues para que sea texto deberá estar ya configurado en por lo menos, dos lenguajes.

detalle hacia el capítulo 4, cómo opera el sentido del rancho y cómo el norteño sax se encuentra dentro de este organismo de significación.

Una vez dentro de los límites planteados por los ejes, se pueden distinguir dos direcciones de las narraciones en las redes sociales de las plataformas mediáticas (YouTube, Facebook e Instagram). La primera dirección es del tipo difusión o *broadcasting*⁸⁷, donde las plataformas funcionan como herramientas para hacer llegar cierto contenido (nuevas producciones, publicidad de conciertos, información relevante, etc.) desde los conjuntos y su industria hasta sus públicos mediante videoclips, infografías, carteles, *gifs*, texto y *emojis*, se difunde el norteño sax como música estrechamente ligada al rancho.

El otro tipo de contenido narrativo es creado y puesto en difusión por el público. Dicho contenido es variado, pero principalmente se pueden encontrar memes, videos de personas bailando o frases significativas relacionadas al rancho, al baile y al amor. Existen páginas en Facebook, YouTube e Instagram administradas por los usuarios para compartir tanto su propio contenido como el contenido que llega desde la Industria. Junto a estos tipos de circulaciones, los públicos constantemente se encuentran compartiendo el material en sus perfiles, enviándolos a sus amigos y comentando.

En el contenido de los textos se puede encontrar una asociación a la música norteña con sax o al rancho por medio de índices. La semiótica peirciana define al índice como el elemento, en el proceso de significación, que “designa, en lo real, un elemento circunstancial destacado en el que el hablante quiere compartir la experiencia con el oyente” (Chauviré, 2010, pág. 108). Un signo que remite a la particularidad de la narración planteada, podría ser un elemento físico como una mirada, una entonación o un gesto particular (Chauviré, 2010, pág. 110). En el caso de las narrativas de norteño sax, remiten a la particularidad de un contexto de habla, el rancho. En ese sentido, cualquier situación narrada que pueda estar fuera de los

⁸⁷Según la categorización realizada por J.L. Fernández, el *broadcasting* es un modelo de funcionamiento de las comunicaciones mediáticas donde existe un centro emisor que envía las señales a sus públicos, por ejemplo, la radio y el televisor.

imaginarios del rancho se puede incorporar a través de un guiño de este tipo, como mostraré en los siguientes ejemplos:

ya se reventó el columpio donde
ella se columpiaba...



Imagen 5. Huapangos y Norteñas Sax VIP (2019). Bob esponja bailando el Pávido Návido [Archivo digital].

En la imagen anterior se muestra el personaje de la serie animada estadounidense Bob Esponja, en un acto de levantarse de su asiento y correr a la pista de baile. En la descripción que acompaña la imagen se observa la leyenda: “se le reventó el columpio donde ella se columpiaba”. El primer índice remite el acto de levantarse y correr a una pista de baile, pues, esa frase es el comienzo del *Pávido Návido*, un son muy popular en la música norteña que convoca a mucha gente, en los bailes de rancho, para bailar. La imagen de un Bob Esponja que se levanta y corre a la pista de baile circuló por muchos sitios de internet con leyendas de canciones pertenecientes a otros géneros musicales como “¡Ay, vida mía!” proveniente de la cumbia *Que nadie sepa mi sufrir*, de la Sonora Dinamita (al menos así popularizada

en México). Para este ejemplo, la leyenda remite a la música nortea, mientras que el sombrero, está fuertemente asociado a la forma de vestir que utilizan hombres y mujeres en el rancho.

En la siguiente imagen se muestra una comparación entre las pintas en las paredes de entornos urbanos frente a las pintas en ranchos o pueblos. Nuevamente se asocian elementos que dan sentido al meme: cuando se sitúa el arte urbano en el contexto rural, se convierte en la publicidad de los conjuntos de nortea sax.

Arte urbano en otros países:



En mi rancho:



Imagen 6. Huapangos y Norteñas Sax Vip (2019). Arte urbano en otros países [Archivo digital].

Una vez mostrados esos ejemplos de cómo se construyen las narrativas, dejaré en adelante una paráfrasis⁸⁸ de cómo se construye el nortea sax y el rancho en las

⁸⁸ Para esta sección decidí hacer una paráfrasis de los contenidos de los textos que aparecían en plataformas de internet sobre la música de nortea sax y el rancho (memes, fotografías, frases, diseños publicitarios, comentarios y *posts* escritos). Ante la complejidad de un archivo tan disperso en la *web*, muy difícil de sistematizar, comencé a explorar en Facebook, Instagram y YouTube, de

redes sociales de plataformas digitales. Esa paráfrasis es resultado de un proceso de abstracción de los elementos presentes en textos procedentes de sitios de internet como como Norteño Sax VIP, Huapango y Norteñas Sax VIP y Memes Huapangueros en Facebook; los canales Norteño Sax VIP, Puro Zacatecas Sax y AquíSíHayBaile en YouTube; y, por último, Sax Norteño y Mas (@nortenascompa), así como Huapangos y Norteñas (@bailando_huapangos_nortenas) en Instagram.

En esos sitios de internet se describe al rancho como lugar:

Puede que no haya agua, electricidad u otro servicio, no es lujoso, es muy tranquilo (frente a la intranquilidad de la ciudad) y hay aire puro. Se hace un trabajo duro porque hay barbecho y milpa, así que mucha gente se dedica al cultivo. También hay trabajo limpiando el estiércol de los animales y cuidando el ganado desde la madrugada, antes que salga el sol.

Es un lugar pequeño, algunos tienen canchas que se usan para jugar fútbol o para hacer bailes, y que no tienen piso de concreto o piedra, por tanto, con el movimiento de las personas que bailan, se levanta una nube de polvo.

una forma muy sencilla, apoyándome de mis notas de campo, donde trataba de nombrar los elementos que ahí aparecían. Posteriormente hice un conteo de los elementos mencionados en dichos textos: el baile, el rancho y el amor, fueron los más frecuentes de encontrar. Para compartir lo que más o menos había construido con ese trabajo, me pareció pertinente elaborar una descripción narrativa de los elementos que había encontrado. Le llamo paráfrasis porque lo que escribí es una forma de comunicar lo que otros usuarios comparten en internet, pero, que, si hubiera puesto aquí cada frase o meme para comunicar lo que había comprendido, el documento se hubiera extendido demasiado.



Imagen 7. Huapangos y Norteñas Sax VIP. (2019) Polvadera/lodacero [Archivo digital].

El escenario físico está muy asociado a espacios rurales y montañosos, con pocos asentamientos humanos y mucha vegetación. El nopal es uno de los elementos que se asocia a la narrativa del rancho, muchas veces como uno de los alimentos que más se valoran, pero también como configurador de experiencias que tienen que ver con comerlo, conseguirlo o tener un accidente con él.



Imagen 8. Memes huapangueros (2019). No podré bajarte las estrellas, pero sí unas tunas [Archivo digital].

Además de ese rancho como lugar, existe un rancho social configurado por agentes que juegan roles específicos tanto en la vida cotidiana como en el baile:

En el rancho está la familia, pero no solo la familia nuclear, sino una más grande compuesta por tíos, primos, compadres y otros parentescos, incluyendo los amigos. También hay viejas chismosas, omnipresentes y omnividentes, todo saben y en todos lados te ven, podrá faltar agua y electricidad, pero ellas no.

Hay mujeres coqueteando a hombres con camioneta *sub-urban* y viceversa. Los hombres con camioneta como esta representan, para las mujeres, mejores posibilidades de vida cuando deseen casarse.



Imagen 9. Huapangos y Norteñas Sax VIP. (2019). Ligando en el baile [Archivo digital].

Muchos de estos hombres con mejores posibilidades adquisitivas son jornaleros que viajan una vez al año desde Estados Unidos hacia su pueblo, generalmente en diciembre (cuando se tienen

documentos en regla) o una vez cada ciertos años cuando no se los tiene. En la siguiente publicación hace referencia al deseo que existe entre las personas del rancho por encontrarse con sus familiares y amigos que solo ven una vez al año:



Ya llegó la temporada de: "¿Vas a venir en diciembre?"
- Todos los del Rancho.

Imagen 10. Los memes del Rancho (2018) ¿Vas a venir en diciembre? (Captura de pantalla).

También te puedes encontrar a los borrachos y a las mujeres que salieron del rancho para trabajar en la ciudad, recién llegadas. También están las señoras que ponen su puesto en los bailes y las que recogen latas. En el rancho también se encuentran grupos de jóvenes hombres que se pelean en los bailes (que seguro son de ranchos/pueblos diferentes). Hay mujeres 4x4 todo terreno que dejarán a su hijo con su mamá para irse al baile.

También se hace un énfasis muy particular en la importancia que tiene el baile para la gente:

Es una necesidad y todo un acontecimiento. Hay a quienes les hormiguean los pies cuando escuchan huapangos y norteñas porque se preparan ensayando pasos de YouTube para lucirlos en el baile. Porque celebran acontecimientos importantes y, tanto en el bautizo como en la boda, se debe poner a los padrinos a ensayar para que bailen bien.

Es tan importante bailar que el amor de tu vida tiene que saber bailar. Ni el frío te puede detener para bailar y puedes bailar con cobijas, incluso si tienes hijos pequeños puedes buscar la estrategia para

bailar con todo y carriola. Aunque te dejen los pies como tortilla, incluso aunque este lloviendo se puede hacer como Priscila y Rubén que se llevaron la cobija del caballo de los puestos (de alimentos y bebidas) con el fin de seguir bailando.

Los bailes tienen fama de ser los espacios para que el amor se haga presente:

No hay experiencia tan maravillosa como bailar norteñas y huapangos con el amor de tu vida, aseguran algunos usuarios en redes sociales. Como lo comparte Mike, etiquetando a Frida en una comunidad de socialización de norteño sax:

“Frida (perfil de Facebook), me acorde de tú y yo en gto bailando y copiando estilos, riendo, la luna sobre nosotros con sus estrellas, y mis ojos viendo a la estrella más hermosa bajada del cielo bailando conmigo, mi tejana, tu tocado, mis botines tus zapatillas, tus labios entrelazados con los míos y tú corazón y el mío en uno solo” Mike- (Perfil de Facebook).

La gente necesita encontrar alguien que les gusten las mismas cosas, el baile y el rancho. Para encontrar el amor hay requisitos y uno de ellos es bailar, porque si la pareja no baila así como en los videos, no es apta para casarse con su novio/a. Si sabes bailar es la persona ideal, pero si no sabes bailar te pueden decir algo como: “lo malo es que a ti no te gusta bailar y con eso ya se chingó todo”.

El hombre de preferencia también debe tener troca (camioneta), ser humilde y saber hacer quehacer, porque presumidos hay muchos. La página Pasión Vaquera comparte la fotografía de un hombre con su caballo y en la descripción la leyenda: “No existe la persona perfecta, pero sí el vaquero correcto”:



Imagen 11. Pasión Vaquera (2020). No existe la persona perfecta, pero sí el vaquero correcto [Fotografía digital].

Las mujeres ideales son las que bailan huapangos y además comparten el gusto por la borrachera: una mujer que vale la pena es la que te hace empedarte con ella y no por ella. La siguiente imagen contiene una narrativa que recrea una situación en la que se consideraría la relación con la mujer ideal:

Mis tías en la cena de navidad: ¿Y la novia hijo, no que tenías novia?

Yo: Es que...

Mi novia: Hola, buenas, perdón por llegar tarde pase por unas heladas...



Imagen 12. Huapangos y Norteñas Sax VIP (2020). La novia perfecta [Fotografía digital].

La milpa del rancho se conoce como el lugar especial para tener relaciones sexuales ya que la densidad de plantas de maíz oculta todo lo que pueda ocurrir entre los surcos. Es común que se haga referencia en ir a la milpa para tener relaciones sexuales, incluso después del baile.

!Justo donde lo fabriqué!



Imagen 13. Pasión Vaquera (2020). Justo donde lo fabriqué [Archivo Digital].

Y, por último, se habla constantemente de la importancia que tiene el cuidado en las relaciones sexo-afectivas que se gestan en los bailes:

X dice que él va a bailar las canciones de amor con su primita hermosa, y ella con su primito hermoso, y pues nada más. Está muy interiorizado el que pueda haber más.

Hay a quién le ha tocado mala suerte porque en su pueblo todos son de la familia y se enojaban porque tenía novio, porque el novio era su primo. Hay quienes piden por favor que les presenten a alguien que no sea de la familia, porque pues bailar por bailar así no está tan chido.

En su caso Eduardo X, considera que: “hay que poner la mira en pueblos aledaños para prosperar la especie”, o de plano como Eliseo, que nos dice “yo he aprendido que los primos son de la cintura para arriba, de la cintura para abajo no son nada”.

La condensación de narraciones parafraseadas anteriormente me hace pensar en la forma en la cual se coloca al rancho para poder circular en las redes sociales. Me

pregunto ¿a cuál de todos los ranchos existentes en el país hace referencia? Si no es a un rancho en específico ¿entonces a qué tipo de rancho está remitiendo? En su constante referir, se da la sensación de que hay un rancho que puede conectar a todos esos otros ranchos en una abstracción que retoma elementos aparentemente generalizables y que se ha convertido en imaginario que no es del todo ficticio, pero tampoco del todo existente en la particularidad.

Esa abstracción del rancho no solo aparece en las narrativas del norteño sax y sus redes sociales, también aparece en los distintos géneros musicales como lo mencioné al inicio del capítulo, donde se comparte ese sentido de identidad ranchera. Tal es el caso de la música catalogada como Regional Mexicano, utilizada por los medios de comunicación masiva y *streaming* para referirse al conjunto de géneros musicales como el norteño, sierrero, banda sinaloense, ranchero, corrido y grupero, y sus combinaciones como el bandeño, mariacheño, *sad* sierrero, o norteño sax. Tomaremos por ejemplo la categorización de la plataforma Spotify⁸⁹ que conserva una gran categoría llamada regional mexicano, como imagen que acompaña esta gran categoría musical se puede apreciar un paisaje montañoso, con gran cantidad de nopales y entre los cerros se puede apreciar alguna que otra casa que apenas se alcanza a distinguir en la pantalla del *smartphone*, justo ahí se puede leer: “La mejor Música Regional Mexicana. Tus *playlists* favoritas pa’ bailar, pistear⁹⁰, llorar y enamorarte” (Ver Imagen 14). Esa gran categoría se subdivide en otras nueve categorías: banda, norteño, corridos, sierrero, mariachi, grupero, cumbia, *podcasts* y *mood & moments*. Me parece especialmente interesante la última sub-categoría, pues en ella se encuentran algunas *playlists* elaboradas por la plataforma, se pueden encontrar playlist pa’ pistear, para una carnita asada al estilo norteño, aquellas que hacen referencia a los tamales y atole, algunas que recuerdan el conocido grito de ¡Viva México!, para el Jarriepo, otras que remiten a los caminos de México o a las mujeres bravías; nuevamente aparece lo que se

⁸⁹ Además de Spotify, compañías disqueras como Universal Music y Sony Music, plataformas *streaming* como Amazon Music, YouTube Music Premium y Apple Music, y certámenes de premiación como los Latin Grammys, utilizan la categoría de regional mexicano con el mismo sentido.

⁹⁰ Forma popularizada en el centro, bajo y norte de México como sinónimo de beber alcohol y embriagarse.

enuncia como mexicano en diversas manifestaciones: los nopales, los sombreros, el jaripeo, lo ranchero, etcétera.



Imagen 14. Spotify (febrero, 2021). *Regional Mexicano* [Captura de pantalla].

En una entrevista realizada para la empresa difusora de noticias Agencia EFE, el editor de Spotify y periodista musical Uriel Waizel afirmó, según la nota de la página web que:

La música regional mexicana siempre está ahí para toda la familia. Aunque haya gente que no lo reconozca y diga que es gusto culposo, a la mera hora cuando ya se bailaron en una fiesta las canciones que están de moda, “nos quitamos la máscara” y entramos a la raíz profunda de México, donde todos nos sabemos una de Cristian Nodal o una de Banda MS. (EFE, 2020)

En la cita anterior se está haciendo referencia a un gusto culposo que constituye la escucha de la música del regional mexicano, cuando se entra en contacto con esa

música entonces se entra a la “raíz profunda de México”.⁹¹ Es de esa manera que me he preguntado: ¿Cómo es que la música regional mexicana puede llegar a pensarse como el vínculo con “la raíz”? ¿qué tiene de mexicano el regional mexicano? ¿cómo lo ranchero puede constituir lo mexicano?

El símbolo del rancho puede resumirse en la siguiente descripción:

El "rancho" a que me refiero es un poblado de tipo rural, sin traza, cuyas casas, generalmente de adobe, tienen un corral para las gallinas y puercos; bardas a veces de pardusco adobe, a veces de ramas de huizache, a veces de arbustos, piedras o troncos enterrados. Los más ricos rancheros tuvieron algún equino para el transporte y alguna vaca para la leche del consumo diario: hoy andan en bicicleta o en camionetas legalizadas, made in USA. Además, en las casas de rancho nunca faltan los perros. Las casas de rancho se agrupan en el centro o en la cabecera de una serie de pequeñas tierras de cultivo, en las cercanías de alguna ex hacienda o en el corazón de algún ejido. Los habitantes de estos ranchos, si son afortunados, tienen un pedacito de tierra propia; si no, son medieros o milusos. Los habitantes de nuestros ranchos viven por lo general de una serie de prácticas económicas que se complementan entre sí: agricultura, cría de gallinas y cerdos, algunos tienen sus vaquitas; y luego está la bracereada. La de estos rancheros es, por lo general, una población medio flotante, muy acomodaticia y de economía variable. (Pérez, 1994, págs. 47-48)

El origen de ese rancho abstracto y entendible para muchos, como lo señala Alex E. Chávez, tiene su origen en el México de principios del siglo XX, en la construcción de un Estado Nación que buscaba una identidad para definirse a sí mismo (Chávez, 2020) y que funciona para el caso de las prácticas musicales como un campo-

⁹¹ En el caso particular de Uriel Waizel se refiere como a la “raíz profunda” pero no es mi interés por ahora discutir sobre la raíz, sino en general apuntar a que el regional mexicano está relacionado a la mexicanidad y a la ruralidad. Por otro lado, no suscribo su punto de vista, más bien, retomo la asociación que hace de la música y la mexicanidad.

rancho idealizado motivo de nostalgia y relegado a ser el equivalente de una esencialización de la cultura mexicana.

Fue en la década posterior a la revolución mexicana que comenzó a gestarse un proyecto (Nacionalismo Posrevolucionario) encaminado por intereses políticos y económicos (principalmente) que buscaba unificar al país como un Estado Nación tras un periodo de revueltas sociales conocido como Revolución Mexicana. La necesidad de condensar una cultura nacional generó la apertura de proyectos que buscaban exaltar la “verdadera cultura mexicana” que generó estereotipos en ámbitos intelectuales, políticos y culturales que remitían como el deber ser de un país unificado (Pérez Montfort, 1999). La importancia que adquirió el rancho y el rancharo hacia las primeras décadas del siglo XX posiblemente esté relacionada con el incremento de los sujetos rancheros en el país, el rancharo antes que símbolo nacional representaba un estrato social que abarcó gran parte del territorio mexicano, como sugieren Barragán y Torres:

En el transcurso del siglo XIX cuando las familias rancheras lograron adquirir terrenos o ampliar los que tenían haciéndose propietarios de terrenos montañosos de pequeña propiedad [...]. Aumentando considerablemente la cantidad de ranchos existentes hasta entonces, de los aproximadamente seis mil ranchos que en 1810 se registraban en el país, aumentan a un poco más de 15 mil hacia 1854; de éstos se pasa a unos 33 mil en 1900 y a alrededor de 50 mil en 1910. (Torres & Barragán, 2016, pág. 287)

No estoy en posibilidades de comprobar la referencialidad entre los datos sociodemográficos y el discurso nacionalista, más bien, ayuda a pensar en general que ese discurso no es una invención totalizada, sino que tiene ciertas raíces materiales.

El discurso nacionalista, donde lo rancharo jugó un papel sumamente importante, permeó de manera casi indiscriminada a las diversas sociedades dentro del territorio nacional a través del cine, la música y la educación principalmente; actualmente aún se encuentran muy arraigados dichos estereotipos y discursos en el uso común, en

la cotidianidad social, académica y política (Díaz, 2018; Solís, 2016). Ese espacio ranchero, antiguo y campesino, juega el lugar del “edén subvertido” en la cultura mexicana. Es un paraíso perdido, del que se nos ha despojado y nos ha hecho perder nuestro orden natural. Como edén también puede estar implicando la culpa por la pérdida ante la transformación tecnológica y económica de México, pero sobre todo es el eje de la cohesión de un Estado Nación (Bartra, 1987).

El carácter tan extendido del nacionalismo centró muchos de sus discursos en los caracteres de lo regional durante las primeras dos décadas del siglo XX, pero a partir de ahí todo el carácter de lo mexicano se concentró en los estereotipos del charro mexicano (un arquetipo de ranchero estilizado) y de la china poblana en un contexto rural. En el discurso que sigue vigente en muchos estratos socioculturales, el rancho se consolidó como el referente de un estilo de vida anterior a la vida cosmopolita, el rancho que se ha anunciado como la vivienda rural habitada por la gente humilde y trabajadora. Ese rancho donde parece que el tiempo no avanza y se ha quedado estancado en la subjetividad de muchas personas.

Una vez apuntada la construcción nacionalista del rancho, quiero retomar un planteamiento de cómo puede estar operando en la cotidianidad desde hace varias décadas y hasta ahora. Iuri Lotman, en sus planteamientos de la semiosfera⁹² como un organismo de significación considera que el símbolo:

[...] tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, siempre es cierto texto, es decir, posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante.
(Lotman, 1996, pág. 102)

Ese símbolo tiene un carácter arcaico, conserva de forma condensada textos del pasado que tienen continuidad en contextos específicos. Cuando la comunidad que estudio se define como ranchera, no es que inventara al rancho cuando se

⁹² En el inicio del capítulo tercero desarrollo con más exactitud el concepto de texto desde la perspectiva de Lotman.

construyó la comunidad a partir de los años setenta, sino como vimos en el capítulo anterior, el ser ranchero trae consigo ya una estructura económica y social incorporada que se reduce a la palabra rancho. Como lo advierte Lotman, “cada sistema sabe qué es “su símbolo”, y necesita de él para el funcionamiento de su estructura semiótica” (Lotman, 1996, pág 101); por lo que la propia palabra rancho, así como los objetos que remiten a ella como el sombrero y la bota, adquieren sentido tanto en su propio contexto, pero sobre todo en los espacios que están más allá de los ranchos reales asignando la posibilidad del diálogo con otros contextos.

Cuando me refiero al rancho como símbolo, pienso directamente en la palabra, en un sentido similar al que enuncia Herón Pérez (1994),⁹³ que adquiere toda una construcción que precede a las prácticas de los ranchos en particular. Para Lotman, el símbolo cumple una doble función: la primera es atravesar el espesor de las culturas, para lo que requiere su repetición para mantenerse invariante y ser mensajero de otras épocas culturales y culturas (Lotman, 1996, pág, 102). De tal manera que considero tentativamente que cuando en un texto se coloca un sombrero, una bota, una canción como símbolos que remiten a la palabra rancho, que tiene todo un sentido construido histórica y culturalmente. La segunda función, afirma Lotman, el símbolo se relaciona y se transforma en su contexto cultural, transformándolo también (Lotman, 1996, pág. 103). Ese otro carácter remite a su vez en cierta medida a las prácticas cotidianas de sociedades sin captarlas en su totalidad, es así que, la importancia de designar el rancho como símbolo no termina aquí, sino que aquí comienza abriendo partida a conocer cómo es el rancho en un lugar que se identifica como tal (en el capítulo 1 y 3) y cómo se articula con procesos de continuidad y ruptura de prácticas sociales, económicas y culturales en la comunidad en relación con el mundo (en el capítulo 4). Quiero anotar aquí que el símbolo opera en distintos niveles que discutiré en los próximos capítulos.

⁹³ Citado párrafos arriba.

CAPÍTULO 3. EL BAILE COMO ACONTECIMIENTO DE CELEBRACIÓN Y COMO EXPRESIÓN CORPORAL EN EL RANCHO

A partir del 2017, la música de norteño sax se integró al baile de rancho en la comunidad de Mesa de Ibarrilla. La categoría de baile, tanto para mis interlocutores como dentro de las narrativas que circulan en plataformas de internet sobre el norteño sax y el rancho, se subdivide en dos acepciones: la primera refiere a un evento de festejo y sociabilidad; la segunda, al acto de expresión corporal.⁹⁴ Ambas formas de comprenderse son constitutivas una de la otra: no puede haber baile (como evento) sin gente que baile (como expresión corporal) y viceversa.⁹⁵

La pregunta que quiero responder en este capítulo es: ¿qué lugar ocupa el baile como evento y como expresión en la cultura de rancho? Al preguntarme sobre el lugar, me refiero en primera instancia a la configuración del evento en la comunidad estudiada y, en segundo lugar, a la función social que cumple.

El capítulo se encuentra dividido en secciones: en la primera, planteo un posible lugar del baile (como evento) en el universo cultural rancharo, en específico de la Mesa de Ibarrilla; en la sección 3.2 hago un breve recuento de la evolución que ha tenido el baile en función del tipo de dispositivo musical que lo ameniza; en la sección 3.3 explico las características de un baile con música de norteño sax en la comunidad de Mesa de Ibarrilla, tomando como ejemplo el realizado en 2017, que he mencionado algunas veces en el documento; en la sección 3.4 hablo del baile como expresión corporal y sobre lo que él expresa; y, por último, en el apartado 3.5, hablo de cómo se articulan la presencia de la música de norteño sax y el baile en su doble constitución, utilizando como ejemplo particular las relaciones amorosas.

⁹⁴ Para este momento de la lectura espero que los lectores me permitan usar el término expresión corporal en un sentido muy ambiguo. En la segunda parte del capítulo desarrollaré más concretamente lo que el baile es en tanto expresión. Por el momento, es importante solamente reconocer que existe una distinción entre las dos subcategorías.

⁹⁵ Aunque la gente pueda bailar en su casa o en otros espacios, el carácter de baile, como el que planteo en la sección 3.4, solo se puede gestar en el baile como evento.

3.1. El baile en el universo cultural ranchero

3.1.1. La semiosfera de Iuri Lotman

La propuesta de una semiótica de la cultura, en su sentido general, tiene por interés principal trasladar la perspectiva de análisis desde objetos concretos y limitados hacia sistemas semióticos complejos. El tipo de análisis depende en gran medida de la posición epistemológica de quien analiza, de los límites posibles del sistema analizado y de los parámetros de evaluación. El origen de la semiótica de la cultura, hacia 1973, tiene como base la intersección entre perspectivas semióticas, posestructuralistas y antropológicas en el análisis de sistemas de significación (Torop, 2009).

Dentro de la tendencia que desarrolla análisis complejos de la cultura, Iuri Lotman, exponente de la escuela de Tartu, consideró que los orígenes de las tradiciones semióticas peircianas y saussureanas⁹⁶ convergen en un punto medular: ambas toman el elemento más simple y de carácter atómico para el desarrollo de una teoría semiótica: el signo y el texto,⁹⁷ respectivamente. Según Lotman, esta forma de pensar respondía a la lógica del pensamiento científico que iba del análisis de lo simple a lo complejo, la cual, a su vez, poseía implicaciones de carácter ontológico, dado que el objeto de análisis complejo (el sistema semiótico) se veía reducido a la suma de objetos simples y de carácter definido. Por el contrario, para Lotman, los objetos de análisis no se encuentran en el mundo de esa manera; la separación y

⁹⁶ La tradición semiótica fundada por Charles Sanders Peirce desarrolla el concepto de signo según una concepción triádica. En la semiosis operan tres elementos: el signo, el objeto y su interpretante, de tal manera que los fenómenos semióticos analizados desde la concepción triádica son considerados como cadenas de signos. Peirce usa el término semiosis para referirse a la acción del signo, es decir, a la posibilidad de un signo de ser interpretado a través de otro signo (articulando la cadena de signos). La semiosis se realiza cuando existe una proyección hacia un intérprete, quien decodifica la cadena de signos (Sartori, 2018).

Por su parte, Ferdinand de Saussure trata la cualidad del signo según una función binaria entre el signo y su referente en el mundo real. De tal manera que el acto semiótico se vio reducido a la interpretación del acto comunicativo que tuvo altas repercusiones en la forma en que se estudia la lengua. Ambas posturas contemplan el análisis semiótico desde el signo como unidad de análisis.

⁹⁷ El texto codificado en un solo lenguaje, como una combinación de signos. A diferencia del texto de Lotman, que se codifica en, por lo menos, dos lenguajes.

delimitación de fenómenos para su análisis está determinada por una necesidad heurística, para resolver problemas y encaminar una estrategia en el proceder analítico (Lotman, 1996). En ese sentido, se puede pensar que los procesos semióticos no tienen la capacidad de funcionar en sí mismos, sino que están dentro de un conjunto de formaciones semióticas organizadas en distintos niveles: la semiosfera.

Este concepto, acuñado por el propio Lotman, conceptualiza un espacio metafórico en el cual “resultan posibles la realización de procesos comunicativos y la producción de nueva información” (1996, pág. 11). La construcción del concepto retoma, a su vez, otra idea desarrollada por Vladimir Vernadski: la biosfera.⁹⁸

Lotman retoma el concepto de biosfera por el carácter complejo de su delimitación, ya que no se la entiende como la suma de seres vivos y sus relaciones, sino como todo un espacio de transformación energética con múltiples formas de circulación. En la biosfera, el conjunto de organismos vivos y su ordenamiento adquieren un lugar secundario ante la cualidad relacional que tiene la materia viva frente al cosmos. Así, todo ser vivo es una función de la biosfera, que es a su vez la estructura determinante. En ese sentido, Lotman propuso un análogo para el campo de los signos, en donde las unidades simples estuvieran en función de un gran mecanismo único:

[...] todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no [sic] como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el “gran sistema”, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos

⁹⁸ La biosfera, según Vernadsky es: “aquel campo de la corteza terrestre, que está ocupado por las transformaciones que convierten las radiaciones cósmicas en energía terrestre activa, eléctrica, química, mecánica, térmica, etcétera. Las radiaciones cósmicas, procedentes de todos los cuerpos celestes, se extienden a toda la biosfera, la penetran en su totalidad, y todo en la biosfera está impregnado por ellas” (2007, pág. 35).

particulares, no obtendremos un universo semiótico. [...] sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto signico particular. (Lotman, 1996, pág. 12)

Desde este punto de partida, Lotman acota que dicho espacio semiótico no es totalizante, sino que tiene un carácter delimitado. En tanto espacio metafórico, tiene también una frontera, la cual se define como la suma de los traductores mediante los cuales un texto se traduce de otro lenguaje o lenguajes fuera de la semiosfera dada, de tal manera que todo lo que queda fuera de la comprensión puede ser designado como “alosemiótico”. Para que un texto alosemiótico o un “no texto” pueda ser comprendido, tiene que ser traducido a los lenguajes internos del sistema semiótico, de la propia semiosfera. La delimitación del organismo semiótico no puede definirse formalmente, sino que está en función de los modos de codificación; sin embargo, puede entenderse como metáfora de una persona semiótica:

[...] la frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación. Así, por ejemplo, en unos sistemas la mujer, los niños, los criados no libres y los vasallos pueden ser incluidos en la persona del marido, del amo y del patrón, careciendo de una individualidad independiente; y en otros, son considerados como personas aisladas. (Lotman, 1996, pág. 13)

Además de su delimitación, la semiosfera también se constituye mediante una irregularidad semiótica; esto es, existen estructuras nucleares (lenguajes) que ocupan posiciones hegemónicas en el espacio semiótico, de tal manera que los textos y lenguajes se ven jerarquizados desde el centro hasta la periferia. Sin embargo, esa mezcla de textos y lenguajes es muy densa, por lo cual su constitución jerárquica no es evidente:

En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no

corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo. (Lotman, 1996, pág. 16)

Comprender ese *continuum* semiótico en el cual es posible el acto de significación implica un acto de reconocimiento de cómo se construyen los elementos que adquieren sentido en la semiosfera. Hacia el final de este capítulo, a partir de la sección 3.4, y durante el capítulo siguiente, retomaré los planteamientos de la semiosfera para comprender ciertas formas de codificación del texto en el baile de rancho.

3.1.2. El texto en la semiosfera

Un texto, para Lotman, no es la objetivación de un mensaje en un solo lenguaje con fines comunicativos entre un emisor y un receptor,⁹⁹ sino que es considerado como un “complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (1996, pág. 56). Ese dispositivo complejo solo puede adquirir carácter de texto cuando está codificado, al menos, dos veces. En un primer plano, se codifica una cadena de signos que pueden tener distintos significados en un lenguaje. En un segundo plano, dicha cadena de signos o dicho enunciado se codifica en un lenguaje otro (en una especie de metalenguaje).

En *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz retoma el término de “descripción densa”,¹⁰⁰ y acude al ejemplo del gesto de dos jóvenes para explicarlo:

Consideremos, dice el autor, el caso de dos muchachos que contraen rápidamente el párpado del ojo derecho. En uno de ellos el movimiento es un tic involuntario; en el otro, una guiñada de conspiración dirigida a un amigo. Los dos movimientos, como movimientos, son idénticos; vistos desde una cámara fotográfica,

⁹⁹ Ese modelo de texto está presente en la semiótica de Saussure y en el modelo comunicativo de R. Jakobson (ver Lotman, 1999).

¹⁰⁰ En su texto, Geertz retoma el concepto de descripción densa de Gilbert Ryle. Cuando coloca el ejemplo citado, también está retomando un ejemplo de dicho autor.

observados "fenoménicamente" no se podría decir cuál es el tic y cuál es la señal ni si ambos son una cosa o la otra. (Geertz, 2003 [1973], pág. 21)

Si se retoma el concepto de texto de Lotman para pensar el ejemplo anterior, es posible pensar la contracción del párpado de los dos jóvenes como actos codificados en un lenguaje (el movimiento), que pueden tener diversos significados. Geertz apunta que la descripción densa implica la capacidad de reconocer la diferencia entre ambos signos (ambas contracciones de párpado), gracias a un código socialmente establecido, es decir, otro lenguaje. Desde esa perspectiva, el acto de guiñar el ojo solo adquiere sentido interpretativo mediante esa doble constitución. Lotman pone como ejemplo el caso de una ley que, en el primer plano, es una cadena de signos que puede tener muchos significados pero que, al encontrarse con el lenguaje jurídico, adquiere un carácter de ley y no de otra cosa. No será lo mismo, por lo tanto, que ese enunciado en primer plano entre en contacto con el lenguaje médico o que lo haga con el lenguaje teatral, ya que en ese otro lenguaje el texto ya no puede ser reconocido como ley, sino como cualquier otra cosa (en relación con el lenguaje con el que se ha encontrado).

Para comprender por qué Lotman indica que un texto es un dispositivo complejo que contiene múltiples y variados códigos, es necesario pensar en los distintos niveles de articulación entre los lenguajes (textos complejos que apuntan a un solo significado):

[...] el enunciado en una lengua natural fue primario, después siguió la conversión del mismo en una fórmula ritualizada, codificada también mediante algún lenguaje secundario, o sea, en un texto. La siguiente etapa fue la unión de tales o cuales fórmulas de modo que formaran un texto de segundo orden. [...] El texto de segundo orden que se obtenía como resultado encerraba, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro. El surgimiento de textos del tipo del "ritual", la "ceremonia", la "representación dramática" [*deistvo*], conducía a la combinación

de tipos esencialmente diferentes de semiosis y —como resultado— al surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia, cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes “voces” en un único todo textual. (Lotman, 1996, pág. 53)

Lotman afirma que un texto al menos se codifica en dos lenguajes, pero en realidad es un dispositivo más complejo, puesto que, al navegar en un continuum semiótico (semiosfera) se va encontrando con nuevos textos, y, por tanto, se recodifica. En esa complejidad, un texto adquiere cierta autonomía: cuando se habla de un texto ritual, de una canción o de un libro ya no es necesaria la presencia de un emisor y un destinatario, y la función comunicativa lineal se difumina. Un texto de esta complejidad no puede reducir su función a la transmisión de un mensaje entre remitente y destinatario; por el contrario, se enfrenta a múltiples relaciones con el contexto (otros textos y lenguajes) y con sus posibles lectores.

3.1.3. El universo humano y divino codificado en el baile (como evento)

3.1.3.1. *Los dos lenguajes de la cultura desde Lotman*

En las secciones anteriores de este capítulo expliqué el concepto de semiosfera y el texto desde la semiótica de la cultura. En la semiosfera, el texto complejo se concibe como un dispositivo que conserva múltiples lenguajes y códigos. La cultura, para Lotman, también es un texto complejo con dos lenguajes primarios, que trataré de explicar enseguida.

La cultura “se construye sobre la base de dos lenguajes primarios” (1996, pág. 57): un primer lenguaje es la lengua natural (el habla) y un segundo lenguaje, no tan evidente, es el modelo que estructura el espacio:

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en

“propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en “culto” e “inculto” (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes —dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales—, son una característica inalienable de la cultura. (Lotman, 1996, pág. 57)

Tanto el lenguaje espacial como cualquier otro lenguaje necesita de la lengua para traducirse. A través del mundo de la lengua se duplica el mundo del objeto, del lenguaje espacial (y otros) y, a su vez, ese ordenamiento se duplica en textos y lenguajes complejos. En ese sentido, para Lotman, la cultura en sí es también un dispositivo textual, constituido por la lengua y el lenguaje espacial que la conforma. La duplicación espacial se explica de la siguiente forma:

[...] de este punto de vista, la ciudad es la parte del universo dotada de cultura. Pero, en su estructura interna, ella copia todo el universo, teniendo su espacio “propio” y su espacio “ajeno”. Exactamente de la misma manera, el templo se relaciona con la ciudad como lo interno con lo externo, pero, en su estructura inmanente, además, repite el universo. Lo mismo sucede en todas las otras construcciones [...] El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana. (Lotman, 1996, pág. 58)

Esa duplicación del lenguaje espacial sirve como precedente para retomar el concepto de “sistema musical” de Gonzalo Camacho, quien lo piensa como un conjunto de hechos musicales que codifican información a partir de juegos de semejanza y diferencia que se encuentran organizados mediante “códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro” (1996,

citado en Camacho, 2007, pag. 169). De esta manera, ese conjunto de hechos encuentra resonancias en otras dimensiones sociales.

En su estudio sobre el sistema musical en la huasteca, Camacho divide los ámbitos de lo humano y lo divino, dos espacios en el sistema de diferencias (Camacho, 2007, pág. 170). Para tal división, toma como criterio la dirección social del acontecimiento, es decir, si el evento celebrado está dirigido a las deidades o a los hombres. Para el caso la gente Mesa de Ibarra, también existe una división de ese tipo: la diferencia entre la fiesta (divino) y el baile (humano), aunque no se descarte que la fiesta tenga algo de carácter humano y el baile algo de carácter divino. En la Mesa de Ibarra las celebraciones de carácter divino son la fiesta a San Isidro Labrador (patrono de la comunidad), la fiesta a la Virgen de los Rincones, la visita de Nuestro Padre Jesús de Comanja de Corona (Jalisco) y las cabalgatas a Cristo Rey. Las de carácter humano, por su parte, tienen como motivo las bodas, cumpleaños (en especial la celebración de los XV años para el caso de las mujeres), bautizos, primeras comuniones, aniversarios, entre otras. Para la fiesta, la comunidad opta por integrar la música de banda de viento (además de los cantos del rito religioso), ya que esta música se encuentra dedicada a Dios y, por tanto, no es para bailar. La fiesta a San Isidro, por ejemplo, coincide con el día en que se celebran las primeras comuniones, por lo cual la familia del niño-niña que recibe el sacramento puede contratar una agrupación del tipo que desee y da espacio para una celebración de carácter humano. Por otro lado, el baile, correspondiente al ámbito de lo humano, está generalmente antecedido por una celebración religiosa para los novios, cumpleaños, etcétera.

La banda de viento Santa Cruz es usualmente la invitada para tocar en las fiestas patronales (aunque en ocasiones puede ser otra), ya que fue un proyecto del Padre Lucio desarrollado con ese fin. Cecilia Becerra comenta:

[...] fue el que les inculcó el amor a la música, él les contrató el maestro, empezó a buscar los chavos de todos lados hasta que formó la banda. Y ya cuando eran las fiestas de cada comunidad “va a estar la banda del padre lucio, tenemos que ir a la fiesta para ver

la banda del padre Lucio”, la banda era muy huevoncilla cuando el padre no estaba, pero nomás llegaba el Padre y otra [canción], y otra, y otra. (Cecilia Becerra, comunicación personal, 2020)

Alrededor de los años 90, el Padre Lucio contrató a un maestro para que enseñara a jóvenes a tocar instrumentos para las fiestas locales. El tipo de banda formada corresponde con uno descrito por Georgina Flores al intentar construir cuatro grandes categorías en las bandas de viento, donde el tipo “c” consiste en:

[...] bandas comerciales regionales, resultado de la agrupación de músicos de pueblos rurales, indígenas o colectividades urbanas con fines económicos para la subsistencia, que, aunque reconocen su pertenencia comunitaria, su principal motor es obtener una ganancia económica por la música popular que interpretan. (Flores, 2015, pág. 9)

Lo anterior resuena con la práctica de la banda Santa Cruz, ya que se reconocen como una banda comunitaria, construida para tocar en los espacios comunitarios (aunque no sea su único fin, ya que también es contratada para otro tipo de eventos, teniendo como finalidad alternativa el brindar subsistencia a sus integrantes). Cuando la banda es contratada para los eventos que no conciernen a lo divino, es posible que se agregue un vocalista. El repertorio de la fiesta es muy variado: se tocan algunos sones como el *Son de la rabia* y *Arriba Pichátaro*, cumbias como la *Yaquesita*, norteñas como *Aquí no hay novedad* o *El sauce y la palma*, entre otros. Actualmente, aunque la costumbre indica que no se debe bailar en la fiesta, hay grupos de personas que provocan tensión cuando deciden hacerlo, y eso le quita lo bonito a la fiesta, según consideran algunas personas. Como dato adicional, actualmente se está conformando una banda específicamente en la Mesa de Ibarra con niños, niñas y adolescentes, quienes participaron el pasado 17 de mayo del 2020 llevando las mañanitas al patrono de su comunidad.

Esta distinción entre lo divino y lo humano no es la única estructura que organiza el espacio ritual. En el baile se puede observar una segunda organización espacial: entre el rancho y lo que se encuentra fuera de él, el resto del mundo. Retomaré más

específicamente este segundo sistema de organización en la tercera sección del próximo capítulo.

3.2 El devenir del baile de rancho

Tal como mostré en el primer capítulo, el rancho ha atravesado un proceso de cambio hasta configurar la forma de baile que se ejecuta en la actualidad. Para identificar tres momentos clave en la evolución del evento, retomo la periodización (brevemente mencionada en el capítulo 2) que hace José Luis Fernández sobre la relación entre las músicas, las nuevas mediatizaciones y los entornos urbanos. Para mi caso de estudio, agregaría que esa periodización no está alejada de los entornos rurales, pues la música y las mediatizaciones también impactaron el rancho, aunque de forma distinta. Planteo enseguida los dos primeros momentos de la periodización y, el último, en la sección 3.3.

3.2.1. El baile de rancho pre-mediático. Entre las décadas de los 40 y los 60.¹⁰¹

Según Fernández, para conocer el impacto de la aparición masiva de las mediatizaciones es importante reconocer la práctica musical en una etapa anterior: la etapa pre-mediática, referida a la escena de la música en vivo (2015). Retomo, para el caso de la Mesa de Ibarra, los factores que el autor toma en cuenta para pensar el caso urbano¹⁰²: las relaciones de proximidad entre músicos y audiencia y la configuración de un tipo de performance aceptable bajo ciertas condiciones.

¹⁰¹ Los testimonios recabados en la Mesa de Ibarra hacen referencia al tipo de baile descrito entre las décadas de los 40 a los 60. Posiblemente el tipo de baile como el descrito se haya realizado desde antes, sin embargo, no tengo más datos que me permitan rastrear prácticas antes de ese tiempo.

¹⁰² Fernández recurre a tres series de elementos que se ponen en juego: los instrumentos y espacios de representación, los procesos históricos de construcción de un discurso musical y las

La gente de la Mesa de Ibarrilla relata que antes “casi no había bailes”, que eran muy escasos, y que a veces pasaban semanas o meses entre la asistencia de un baile a otro o que había que trasladarse largas distancias hasta el lugar donde se realizara uno. Los bailes eran por tanto un evento poco común y despertaban tanta emoción en las personas que, durante las entrevistas, podían recordar con mucha precisión detalles de una boda o de un cumpleaños. Florina Becerra, por ejemplo, recuerda:

[...] casi no había bailes, allá donde yo vivía había unos puros musiquillos que eran [puro violincito y guitarra],¹⁰³ eran como unas cinco personas, y yo de lo que me acuerdo, les traían mañanitas a los que cumplían años. Y donde yo vivía, mi abuelito, que se llamaba Damasio, cumplía años el 11 de diciembre y casi siempre el 11 de diciembre estaban ahí los músicos desde bien temprano. Haz de cuenta que eran unos troqueritos, de los buenos, porque en aquel tiempo había una boda y eran esos, había un cumpleaños y eran esos [...], pues un baile con muy poquita gente, casi casi familiar, para la familia. Era un bailecito así nomás, se hacía comida, yo creo un desayuno y era el baile, y una que otra persona que invitaban que venía, y andaban ahí bailando. Yo me acuerdo que se usaba entonces la de *El piojo y la pulga*, y andaba un matrimonio que era el piojo la pulga, y pues nosotros nos divertíamos bien harto, a la señora le decían Chona y al Señor Lencho ¡ay Lencho y Chona! ¡baile y baile! ¡salte y salte! Estábamos chiquillas, se nos hacía chistoso. (Florina Gómez, comunicación personal, 2021)

Un baile con esas características evidencia que la forma de acceso a la escucha de la música en los espacios de celebración solo se realizaba con músicos en vivo. Éstos tenían que viajar desde muy lejos para llegar al festejo e incluso, en ocasiones, debían quedarse a dormir para no tener que caminar durante la noche

construcciones de tipos de performances. La proximidad entre artista-audiencia y el tipo de performance son los que me sirven para el caso del rancho. Véase Fernández, 2015.

¹⁰³ Intervención de Samuel Becerra.

en medio de la sierra. El contacto con los músicos se daba mediante una tía de Florina, esposa de un miembro del conjunto. Según cuenta, la llegada de los músicos se hacía por la madrugada; por eso, se despertaban temprano a hervir leche para preparar chocolate caliente y darles el desayuno a los recién llegados. A esa hora se cantaban las mañanitas para el/la/los festejados y seguían tocando hasta la hora de comida, pues “las bodas eran temprano, casi todo el día, empezaban temprano hasta que quería oscurecer, queriendo oscurecer se acababa la fiesta y ya cada quien caminaba por su camino” (Florina Gómez, comunicación personal, 2021).

El conjunto de músicos estaba conformado por José Quijas (de Buenos Aires, otro rancho al norte), Macedonio, Jesús y Encarnación (provenientes del Cañón del Sitio, y de los cuales se desconoce el apellido), más algunos otros del Saucillo y un hombre mayor con ceguera llamado Chencho. Se acostumbraba escuchar y bailar canciones con ritmo de polca y redova.¹⁰⁴

Florina y Samuel refieren que esta forma de escuchar a los músicos era “más natural”, pues los instrumentos musicales estaban contruidos de madera o metal y para escucharlos era suficiente con tener a los músicos cerca, esto es, no se utilizaban cables ni bocinas. El escucharlos de esta manera permitía a la gente “escuchar muy clarito”, afirman. Esa naturaleza también se veía expresada en el hecho de que no existieran los artefactos y dispositivos que ahora se involucran en el baile:

[...] bien chistoso, no creas que era como ahora que va a ser la boda, que las carpas, que el salón y que las mesas y que las sillas y que todo el arreglo. No, allá era bien diferente, había unos árboles, creo que huizaches o no me acuerdo qué árboles había, el caso es que

¹⁰⁴ Las polcas y redovas son formas musicales provenientes de Europa adaptadas en la música nortea. Díaz Santana, en la *Historia de la Música Nortea Mexicana*, explica de qué manera personas provenientes de Alemania, Polonia y Checoslovaquia emigraron hacia el territorio de la actual Texas (USA) y trajeron consigo su música. La polca tiene como referente una pieza en un compás de 2/4, muy popularizada en distintos lugares del mundo y que, según afirman algunos, tiene como antecedente el chotis. Por su parte, la redova proviene de una composición más lenta que la polca, pero en un compás de 3/4 y cuyo antecedente es el *redjovak*. Para más información, ver Díaz Santana, 2015.

toda la gente sentada en las piedras, en los potreritos con sus platos en la mano, puros platos de barro ¡eso sí! ¡harto mole y carne! La gente estaba por donde quiera que hubiera sombritas [era igual como como en el tiempo de Jesucristo cuando se sentaban en la hierba],¹⁰⁵ allí les arrimaban sus platos, en algunas partes yo oía que tendían un petate para que se sentaran las personas. Las bodas que yo llegué a ver así eran [...] No había de que refrescos o agua de sabor, allá ponían cántaros de agua para que se arrimaran a beber. (Florina Gómez, comunicación personal, 2021)

Las relaciones entre los músicos y la audiencia en el rancho eran cercanas, podría decirse que casi familiares, en la medida en que el acceso a la música era limitado, como también lo era el acceso a la alimentación¹⁰⁶ y el encuentro con otras personas. Dado que había que recorrer grandes distancias para llegar al baile, la gente buscaba que el baile se realizara de día y, así, los músicos pudieran llegar caminando hasta el rancho de celebración, donde la gente los estaría esperando.

3.2.2. El baile de rancho *broadcasting*. A partir de la década de los 60¹⁰⁷

Un segundo momento en las relaciones entre música, mediatizaciones y entorno urbano (que para mi caso de estudio, es un entorno rural) es el *broadcasting*, que Fernández define como “los sistemas de intercambio mediático en el que un centro emisor emite para una audiencia indeterminada” (2015, pág. 221). Este momento mediático se ve materializado en el rancho a través de la escucha de la radio y la

¹⁰⁵ Intervención de Samuel Becerra.

¹⁰⁶ Así como refieren que los bailes eran escasos, también lo eran cierto tipo de alimentos. Algunas personas mencionan que en los bailes también se iba con la intención de comer mole, el alimento que se preparaba en ocasiones de celebración. El mole solo se comía en los bailes; en la vida diaria había frijoles, nopales, maíz, queso y a veces, carne.

¹⁰⁷ Fue durante esa década, según testimonios de mis informantes, que comenzaron a comprarse los primeros aparatos para escuchar la radio en la Mesa de Ibarilla.

incorporación del tocadiscos, supliendo a los músicos en vivo.¹⁰⁸ Hacia la década de los sesenta, y en los años posteriores, los rancheros¹⁰⁹ comenzaron a adquirir nuevas tecnologías para la escucha musical, tales como la radio y el tocadiscos. Para entonces los bailes comenzaron a intercalar la presencia de músicos en vivo con un tocadiscos, como sugiere la siguiente cita:

[...] en San Jorge había bailes, nomás los hacían por gusto, por ir a bailar, pero también allá fuimos a la boda de Arturo, a la boda de Aurelio, donde también igual hubo tocadiscos, cuando se casó Toña Morua la mamá del Mondao hubo tocadiscos, cuando se casó mi compadre Naldo hubo tocadiscos y se juntaba mucha gente a bailar, y era una canción tras otra, pues era el disco ¡imagínate! Y no había de que tenían que ser canciones especiales, si ponían se Antonio Aguilar o de las Jilguerillas todas se bailaban, polcas, redovas, o sea, de todo. (Esther Pérez, comunicación personal, 2020)

Como el tocadiscos, también la radio comenzó a formar parte de la cotidianidad de la escucha musical en el rancho:

[...] era muy bonito porque entonces no se oía donde quiera música, tampoco había tanto radio, y el que tenía radio no tenía para comprar tantas pilas y las tenía que tantear para saber la hora, a lo mejor se escuchaba un ratito de música en la mañana, pero las pilas no aguantaban tanto tiempo. También se tanteaba la música, la gente, en el radio. (Esther Pérez, comunicación personal, 2020)

Durante los bailes pre-mediáticos o con músicos al natural, el repertorio del baile se limitaba a las piezas que los músicos habían aprendido; sin embargo, a medida que la radio se fue colando en la cotidianidad del rancho, aparecieron las músicas que estaban sonando en otros lugares del país a través de las estaciones La Rancherita

¹⁰⁸ Al decir “supliendo”, no lo digo en un sentido total, ya que continuaron los bailes con música en vivo; sin embargo, en determinadas situaciones económicas (usualmente con falta de recursos) era más propicio contratar un tocadiscos.

¹⁰⁹ De la Mesa de Ibarra.

XELEO y LG La Grande XHELG, ambas en amplitud modulada. Algunas personas mayores de la región cuentan que solicitaban a los músicos que tocaran algunas canciones que estaban sonando en la radio; y, si no había músicos, se lo pedían al tocadiscos. El baile con tocadiscos trajo consigo dos elementos principales: nuevos repertorios al rancho y la posibilidad de escuchar música por un tiempo más prolongado (en comparación con los músicos en vivo). La contratación del tocadiscos se realizaba por todo un día y la gente del baile solo tenía que volver a reproducir el disco o poner otro para seguir bailando, cosa que no sucedía con el conjunto de músicos, que se cansaban al tocar. Además, el tocadiscos representaba un gasto menor que pagar un conjunto de cinco músicos, a los que también había que darles comida y bebida.

Si en la actualidad el conjunto de norteño sax es el preferido por entre otras expresiones¹¹⁰, parece ser que fue durante los periodos del baile pré-mediatico y *broadcasting* que se desarrolló el gusto por la música norteña en la comunidad. Lo que me hace preguntar: además de la escucha del conjunto musical de la región, la escucha de la radio y la contratación de tocadiscos para los bailes: ¿qué otros eventos incidieron para que la comunidad desarrollara un gusto por la música norteña?

Retomando la propuesta del capítulo primero, en la cual hablo de la importancia de comprender la transformación de la comunidad mediante sus relaciones con contextos económicos y sociales de mayor envergadura, señalaré algunos fenómenos pudieron tener influencia en la práctica musical de la Mesa de Ibarra.

La zona del Bajío mexicano se ha caracterizado históricamente por su alto índice de migración, y en específico, el Estado de Guanajuato, se ha considerado como un lugar con alto flujo migratorio desde finales del siglo XIX (Juárez, 2013). Posteriormente, hacia la primera mitad del siglo XX, se consolidó lo que se conoce como “región migratoria” que comprendía los Estados de Aguascalientes, Colima,

¹¹⁰ Antes del 2017, en la comunidad, las agrupaciones más contratadas para el baile eran conjuntos norteños (troqueros), banda sinaloense y en ocasiones norteño banda. Todas expresiones musicales norteñas.

Durango, Guanajuato, Nayarit, San Luis Potosí y Zacatecas, de donde salían principalmente hombres para trabajar en los Estados Unidos, práctica que se intensificó con el programa Bracero, desde 1942 hasta 1964 (CONAPO, Sin fecha).¹¹¹ En lo que respecta a la comunidad de Mesa de Ibarilla también existió un pequeño flujo migratorio que fue creciendo durante la segunda mitad del siglo XX.¹¹² Aunque, por el momento, no tengo elementos para conocer la relación de esas migraciones con la escucha de la música norteña, otros fenómenos migratorios pueden dar algunas pistas.

Algunos movimientos migratorios, propiciados por procesos de carácter político y económico, se encuentran relacionados al hecho de que, municipios como Irapuato, Celaya, Guanajuato, Salamanca y León, mantuvieron, en diversas circunstancias, escenas de la música norteña durante el siglo XX. Algunos de esos fenómenos migratorios son: a) las movilizaciones provocadas por revueltas políticas como la Revolución Mexicana o la guerra cristera, que permitieron establecer diálogos entre los Estados del centro y el norte del país, y por tanto, una circulación de repertorio entre ambas regiones (Montoya & Medrano, 2016, pág. 105); b) el fenómeno migratorio de distintas de regiones del país hacia el Distrito Federal (ahora Ciudad de México) que fomentó la escucha de la música norteña en el centro del país (ibídem, 2016, pág. 34); c) en una forma similar, la inauguración de la refinería de PEMEX,¹¹³ en 1943, tuvo un fuerte impacto en el flujo migratorio, pues, el municipio de Salamanca comenzó a recibir personas de los Estados de Tamaulipas y Nuevo León, quienes trajeron algunas de sus prácticas musicales (Montoya & Medrano, 2016, pág. 213); y, d) ante la presencia de personas de distintas regiones del país

¹¹¹ El programa Bracero fue un proyecto migratorio de colaboración entre México y Estados Unidos. Ante la demanda de mano de obra por parte del país vecino, se desarrollaron una serie de acuerdos para que México enviara trabajadores para trabajar en campos agrícolas estadounidenses, y a cambio Estados Unidos garantizaba alojamiento, sanidad y un salario mínimo. Dicho proyecto que duró desde 1942 hasta 1964, intensificó la movilidad migratoria en el estado de Guanajuato.

¹¹² Entre 1950 y 1970, según mis informantes de la mesa de Ibarilla, emigraron dos personas de la región: José Gómez del rancho el Sitio y José (desconozco su apellido) del rancho el Saucillo; hacia 1970 emigraron Magdaleno y Abel Gómez, de la Mesa de Ibarilla; a partir de 1980 no tengo conocimiento de casos migratorios; y, durante la década de 1990, comenzó un proceso migratorio de mayor intensidad, entre las personas de la comunidad que fueron a Estados Unidos se encuentran: Salvador Becerra, Vicente Becerra, Salomé Falcón, Juan Becerra, David Becerra, Refugio Becerra (mujer) y Abel Becerra.

¹¹³ Petróleos Mexicanos.

en centros económicos, algunas empresas cerveceras comenzaron a patrocinar artistas de la música norteña, banda sinaloense, canción ranchera y música grupera, hecho que devino en el proyecto de La Caravana de Estrellas Corona. Dicha caravana permaneció vigente desde 1956 hasta 1982, y tenía giras por cuatro zonas del país: Pacífico, Sureste, Golfo y el Bajío, en este último, la gira tenía una duración de dos meses (Montoya & Medrano, 2016, págs. 38-39).

Autores como Luis Díaz Santana (2015), Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano (2016), Raquel Ramos (2016), y José Juan Olvera (2008), han señalado, en sus trabajos de investigación, la importancia de pensar la práctica de la música norteña en función de los fenómenos migratorios, no solo en el carácter histórico de la consolidación de agrupaciones y formas musicales, sino también en la consolidación de prácticas musicales e identidades en distintas regiones, dentro y fuera del país. Si a lo largo del siglo XX, en Guanajuato, se fueron consolidando prácticas de escucha de la música norteña, será importante profundizar en el tipo de relaciones que pudo haber tenido la comunidad con esas prácticas. Desafortunadamente, por el momento no puedo hacer más que señalar ese hueco en mi investigación como un lugar potencial para continuar la indagación sobre el baile de rancho.

3.3 El baile de rancho con norteño sax (*post-broadcasting*). De la década de los 90 en adelante

Hacia los meses de julio y agosto del año 2017 comenzaron rumores sobre una boda donde tocaría La Kumbre con K en la Mesa de Ibarra. La voz se corría entre gente de distintos ranchos y algunas colonias cercanas de la ciudad de León (Ibarra, Adquirientes de Ibarra, Lomas de Guadalupe, La India y Nuevo León), y se hacía referencia sobre lo bueno que iba a estar el baile.¹¹⁴

¹¹⁴ Como dato interesante, era tanta la difusión que se hacía del evento y las expectativas que se tenían de él, que muchas personas me invitaban a mí a la boda, sin saber que yo era familiar cercano

El 20 de agosto de ese mismo año se llevó a cabo el tan comentado baile, cuando contrajeron matrimonio Casimiro Sánchez y Juana Arias.¹¹⁵ A las doce en punto del día comenzó la celebración religiosa en el templo de La Santísima Trinidad (ubicado en la Colonia Héroes de Chapultepec/Los Reyes, en la ciudad de León). Al terminar la unión matrimonial emprendieron camino en automóviles junto con sus familias hacia la colonia Ibarilla (justo donde comienza el Antiguo Camino a San Felipe), donde esperaban decenas de hombres a caballo que escoltarían al nuevo matrimonio hasta el lugar del baile. La cabalgata, que duró aproximadamente una hora, pronto llegó hasta el llano de la Mesa de Ibarilla donde se estaba instalando un escenario de gran tamaño, carpas y toda un área para preparar la comida.

del novio. Incluso, cuando pregunté en forma de broma: ¿quién se va a casar? Las personas que me invitaban decían “quién sabe, pero va a estar bueno”.

¹¹⁵ Casimiro Sánchez es un bisnieto de Julio Becerra (mencionado en el Anexo 1). María Guadalupe Galván (hija de Julio) contrajo matrimonio con Cruz Pérez (del rancho Manzanillas) y se quedaron a vivir en la Mesa de Ibarilla. Ahí fueron padres de 10 hijos de apellido Pérez Becerra (Belén, Raúl, Ricardo, Rosa, Consuelo, Carmen, Esther, David, Margarita y Cruz). Posteriormente Esther Pérez Becerra se casó con Casimiro Sánchez Santos (hermano de Luz Sánchez Santos, esposa de Abel Becerra que es hermano de Guadalupe Becerra) y Casimiro Sánchez Pérez fue el primer hijo del matrimonio.



Imagen 15. Villalobos (2017). Arribo de Casimiro Sánchez y Juana Arias a el llano de la Mesa de Ibarrilla [Fotografía Digital].

Algo que caracteriza al baile de rancho, y que he mencionado anteriormente, es que se trata de un momento del que no se excluye a ningún invitado, conocido o desconocido. Ese día, la pareja de novios decidió que tener las puertas abiertas para todos era el ideal de su boda.¹¹⁶ Casimiro comenta al respecto:

[...] algo que a mí no me gusta y algo con lo que no estoy de acuerdo es que se va a casar fulano y te dan una invitación y muchas veces en esa invitación no está tu hermano y tu primo o no está un familiar tuyo con los que se supone que son familia, y no estoy de acuerdo con eso de que a fulano sí y a mangano no. Y agarré esa idea de la Mesa [de Ibarrilla] donde no hay puertas, donde no hay invitación y

¹¹⁶ Aunque aquí hablo específicamente de un evento, mi experiencia en la comunidad de Mesa de Ibarrilla, durante toda mi infancia y adolescencia, me ha hecho constatar que, en efecto, hay una política de recibir a todos los que lleguen al evento. Cuando indagué las razones por las cuales todos pueden asistir, la gente me compartió que en el rancho de hace más de treinta años (como el descrito en el Anexo 1), el alimento de celebración, el mole, y la escucha de música (por conjunto y tocadiscos), no estaban al alcance diario. La gente reconocía como un lujo, tanto la música, como la alimentación, y era por eso que se acostumbraba a ir a los bailes de otros ranchos sin la necesidad de ser directamente invitado.

las puertas están abiertas para el que quiera ir. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

Un baile de estas características implica preparar cierta cantidad de comida para que coman todos los asistentes. En esa ocasión se prepararon un cerdo, una becerra y varias chivas, además del arroz, salsa y tortillas para todos los comensales. El apadrinamiento¹¹⁷ es la forma en que se puede ayudar a amortiguar el impacto económico del baile: se cuenta cómo, anteriormente, los padres del novio o el festejado deberían cubrir el 100% de los gastos. Sin embargo, en la medida en que los jóvenes del rancho adquirieron independencia económica,¹¹⁸ tuvieron la posibilidad de aportar con algún elemento necesario para el baile. Las aportaciones van desde un paquete de platos y vasos de unicel, hasta cubrir lo correspondiente al conjunto musical, que ahora ronda los cien mil pesos mexicanos.

Para el caso de aquella boda, Casimiro dice:

[...] Guicho me ayudó con una puerca, él puso una puerca, y Miguel de mi tía Luz entre que sí y que no, ellos me ayudaron a hacer toda la comida, la salsa, el arroz. Alex me apoyó con lo de la banda, lo demás lo pagué yo [...] Mis papás me ayudaron con el desechable y con algunos refrescos, prácticamente que tú digas que tuve padrinos, pues no. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

¹¹⁷ El fenómeno de apadrinamiento comenzó a tomar fuerza hacia la década de los 80. Antes de eso, la costumbre era que los padres del novio, para el caso de las bodas, costearan todo el evento. Para el caso de otras festividades como cumpleaños o recepción de sacramentos, los padres del festejado eran los que financiaban el evento. La familia extendida podía colaborar con la organización, la elaboración de alimentos y, en ciertos casos, otros padres de familia podrían aportar económicamente (pero no los hijos, primos y demás familiares).

¹¹⁸ Como se planteó hacia el final del capítulo primero, cuando la gente comenzó a conseguir trabajo en la ciudad de León y dejaron de depender de la producción familiar.



Imagen 16. Villalobos (2017). Área de preparación de comida con Miguel Becerra a cargo [Fotografía Digital].

El coste de un evento de tal magnitud (cerca de tres mil asistentes desde la ceremonia religiosa, el banquete y el baile) se logra en función de las posibilidades económicas, la ayuda de la familia y de la comunidad. Desde cierto tiempo antes se tienen que hacer algunas suposiciones de la cantidad de personas que asistirán, como explica Casimiro:

[...] un día en un convivio me encontré al mánager de la Kumbre y él me dijo que si podía publicar, que le estaban preguntando mucho de esa fecha, y me preguntó que si podía publicar la fecha en Facebook o en las redes sociales porque había gente que quería asistir al baile, y le dije que sí. A partir de ahí se empezó a correr la voz más fuerte y conforme le dije eso yo a él, cada que me veía me decía: “oye we, me están preguntando mucho por tu boda, que si pueden ir” y yo le dije que estaba abierta a todos, al que quiera ir. Y él dijo “es que hay gente de Silao, de Irapuato, Guanajuato, a donde quiera que

vayamos nos dicen que va a haber una boda muy grande”, y hasta ese momento me di cuenta de que iba a ser un baile grande [...] Yo no publiqué nada, todo fue por parte del grupo y de los familiares que comenzaron a correr la voz. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

Dicho baile recibió a más de dos mil asistentes. Tal hecho se debió, principalmente, a dos causas: la primera es que en el rancho existe la costumbre de recibir a todas las personas que asistan a un baile, con invitación o sin ella. La segunda es que los conjuntos convocan a centenares de personas a los bailes a través de sus perfiles en las redes sociales en plataformas de internet.

La elección de un conjunto como La Kumbre con K para las celebraciones tendrá que ver con las elecciones de cada individuo, usualmente en relación con la expectativa del ambiente¹¹⁹ que el conjunto puede generar, y donde la centralidad del baile, como expresión corporal, también es uno de los incentivos. Casimiro explica:

[...] La Kumbre [con K] toca muy bonito, me gusta el estilo que tienen, aparte tienen un género de música diferente a lo que hay y se saben canciones que muchos grupos no se saben. Te puedo poner treinta grupos y si yo les pido una canción a lo mejor cinco grupos me la van a tocar porque son grupos que salen y lo primero que hacen es agarrar lo que está de moda. Si está sonando una canción, esa canción te la tocan cinco o siete veces, en cambio yo con ellos, les pedía canciones viejitas, canciones que no son muy sonadas en ningún grupo y se las saben. Era lo que yo quería, que la música fuera más apegada a lo de antes que a lo de ahorita, combinar las canciones viejitas más que nada con los huapangos para bailar, o sea combinar lo moderno con lo antiguo. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

¹¹⁹ Más adelante explico el ambiente en los términos de mis informantes.

Las canciones viejitas a las que hace referencia son:

[...] as viejitas, las norteñas: *Rey de copas*, *Rey pobre*, *Caballo pobre*, muchas viejitas de Ramón Ayala, de Cornelio Reyna, de los Invasores, muchas canciones de gente que ya no vive. Canciones que ya muchos no conocen, muchos chavos llegan a pensar que son composiciones de ellos¹²⁰, que son canciones de ellos, pero no, son canciones del cincuenta, del cuarenta. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

Esas canciones, además de otras, eran escuchadas por la gente de la mesa de Ibarra mediante la radio. Son esas mismas canciones a las que los jóvenes de ahora asocian al rancho de antes, a lo viejo, a los señores y señoras. Canciones que se oponen, por un lado, a los huapangos, a lo moderno, pero también a otros géneros musicales que, aunque forman parte de las múltiples expresiones de la música de categoría regional mexicana, pueden quitarle lo central a la celebración.¹²¹ Según comentan los interlocutores, algunas de esas expresiones impiden el flujo normal del baile, como el caso del narcocorrido:

[...] de hecho yo, lo primero que les pedí al grupo cuando iban a tocar a mi boda fue que no me tocaran corridos, ni corridos ni narco corridos, lo que ellos quisieran menos eso [...] Porque... Sí me agrada escuchar las canciones, pero, por ejemplo, hay corridos viejitos que hablan de alguna persona, de la valentía, el coraje, el esfuerzo, pero ahorita ya te hablan de “yo los mato y me los como crudos” cuando no es cierto. Te hablan de matar gente, de secuestrar gente, de una persona supuestamente muy chingona, aparte de que generan conflictos, pleitos, ya cuando andan borrachos, esos narcocorridos los hacen sentir que todos son narcos y empiezan a pelear y empiezan a discutir [...] Son canciones que hacen que la

¹²⁰ De los conjuntos de norteño sax.

¹²¹ Que se genere ambiente para poder bailar.

gente se salga de su círculo, los hace que se crezcan, que se sientan importantes. (Casimiro Sánchez, comunicación personal, 2021)

Poner corridos y narcocorridos podría incitar a la gente a tomar actitudes violentas y desafiantes contra los demás y, cuando eso sucede, el baile se ve interrumpido: “ya nomás se pelean y se acaba”, “si se pelean ya no se disfruta”, referían algunas personas al tocar el tema. Por eso, prevenir la interpretación de este tipo de canciones ayudará a cumplir el sentido comunitario del baile. Una actitud violenta terminaría por apagar el ambiente en un baile. El ambiente es así una categoría que se utiliza para objetivar la expectativa del baile: un baile es bueno si está ambientado.

El ambiente es “lo que hace que la fiesta no esté aburrida”, según explica Mónica. A partir de algunos testimonios, reconocí que existen tres variables para que haya ambiente en el baile:

- 1) Las condiciones de escucha de la música.

Luz cuenta que en un baile no se hace ambiente por un sistema de audio “que se ande apague y apague”, ella recuerda que eso sucedió en una boda y “se fue yendo la gente, ya al último no hubo casi”. Para ella es importante que: “haya ambiente, que la música toque bien, que no esté falle y falle, que suene bien la música”. Además, parece que el género musical matiza el ambiente, según Adriana:

[...] en el reggaetón hay otro ambiente y bailan de otra manera, al igual porque la letra, cada canción tiene algo, las románticas se las puedes dedicar a alguien, el huapango si andas muy feliz te distraes, y al bailarlo se te olvidan las cosas y los problemas que tienes en casa (Adriana Becerra, comunicación personal, 2020).

Para Adriana y Miguel, el ambiente también depende del tipo de música que se esté escuchando: “con los corridos pues sientes ganas de cantar y así. Te sientes emocionado con ganas de pistear o algo así y con las norteñas pues a bailar igual que los huapangos [...] Las románticas no ambientan, son más lentas”.

2) La actitud con la que cada asistente llega al baile.

No solo se trata de escuchar en ciertas condiciones, Mónica dice que: “también depende del ambiente que traiga cada quién”; Luz por su parte dice que el ambiente depende de cada persona: “Yo pienso depende el ánimo que lleve cada quién. Es que, si vas a una fiesta, pero si no llevas buen ánimo, aunque haya buena música no la vas a disfrutar, si vas a estar aguado y aburrido ¡no mejor vámonos para la casa!”. Miguel dice que esa actitud puede transformarse al escuchar el conjunto: “o sea, si tienes problemas grandes, te sientes feliz. Aunque hayas llegado un poquito triste al baile, como que ya te estás distraendo, en ese momento te sientes feliz”. Si la escucha de la música no es suficiente para ambientarse, la gente usa otros medios, por ejemplo, “te ambientas más si tomas alcohol”, afirmaron Miguel y Mónica. Adriana también dice que: “aunque no bailes, te puedes ambientar, pero si vas negativo enojado o [dices] ¡no quiero bailar!, no te vas a divertir”.

3) La interacción con los otros asistentes al baile.

Tampoco depende exclusivamente de la escucha y de la actitud personal. Luz comenta: “con la gente, al igual los del grupo se ambientan, y hacen que la gente esté más ambientada. Si hay poquita gente el grupo está menos motivado”. Mónica cuenta que cuando ella va al baile se acerca a la gente que está ambientada para “agarrar ambiente”. El ambiente también parece ser un efecto de contagio, transmitible entre los asistentes: “algunos andan bien tomados y alegres y otros, aunque no tomen, transmiten felicidad, hay algunos que cuando no toman hasta caen gordo”. También puede variar de unas personas a otras, dice Miguel: “yo cuando he ido con amigos hay unos que dicen “ay, estuvo bien aburrido” y a mí se me hizo padre, pero pues es por como tú vayas de motivado”. En este caso él decidió apartarse a bailar con gente que sí estaba ambientada.

Entre el ambiente del baile y el individuo que asiste, se va mediando la escucha, la interacción con otros y la experiencia individual. Cuando hay ambiente en un baile, genera comentarios entre la gente que asistió y queda registrado como un acontecimiento memorable. Entonces se dice que el baile de cierta persona estuvo

bueno, y sería bueno volver a vivir uno igual, como sucedió con la boda que relaté en este apartado.

3.4 El baile como expresión corporal al estilo norteamericano

3.4.1 *Habitus y hexis*

Para hablar del baile como expresión corporal usaré los planteamientos de Pierre Bourdieu sobre el cuerpo, intentando encaminarlos mediante los conceptos de *habitus* y *hexis* desarrollados en sus trabajos de investigación.

El concepto de *habitus* hace referencia a la forma en que el mundo social es acumulado e incorporado por las personas, es decir, es una estructura social e histórica que toma forma en cuerpos vivientes. Como apunta Eduardo Galak, “lo social se interioriza, se in-corpora, se hace cuerpo a través del *habitus* y se exterioriza a través de prácticas, prácticas que son producidas por los mismos *habitus*” (2010, pág. 28). Se ha traducido ese concepto bourdieano como la historia hecha naturaleza o naturalizada. Bourdieu lo explica de la siguiente manera:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (Bourdieu, 2007, pág. 86)

El *habitus* no solo tiene la potencialidad de ser una incorporación o naturalización de la historia, sino que también en su fin dual produce historia y asegura su continuidad:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (Bourdieu, 2007, págs. 88-89)

Así, el concepto de *habitus* brinda la posibilidad de conocer la supervivencia del pasado en lo actual, esto es, de un pasado con tendencia a perpetuarse. La estructura se vuelve estructurante, da sentido a los principios y ordena los haceres de los individuos y la sociedad.

La estructura estructurante no brinda homogeneidad a los agentes, sino que los coloca en un sistema de diferencias entre ricos y pobres, buenos y malos, etcétera; la *hexis corporal* se puede definir como la posición del cuerpo en un sistema clasificatorio, es decir, el despliegue de los indicativos que el cuerpo adquiere mediante el *habitus*. En el cuerpo de los sujetos se despliegan signos de su posición. La moral y la posición económica, por ejemplo, pueden ser evaluadas con la vestimenta o la forma de la cabellera. Esa posición que se puede ver mediante signos indicativos, se extiende hacia las prácticas que lo enfrentan con el mundo, se relacionan con otros y tensionan las formas correctas de ser y hacer; en resumen, la *hexis* es la actitud que adquiere un cuerpo en la estructura estructurante (Galak, 2010). La actitud/posición con la que el sujeto hace frente al mundo es un conjunto de "las disposiciones interiores, interiorización de la exterioridad, permiten a las fuerzas exteriores ejercerse, pero según la lógica específica de los organismos en

los cuales están incorporadas, es decir de manera duradera, sistemáticamente y no mecánica” (Bourdieu, 2007, pág. 91).

En *El baile de los solteros*, Bourdieu explica el acontecimiento del baile como un espacio de choques culturales entre el campo y la ciudad, un momento donde quedan en evidencia los productos de ese habitus en esa posibilidad de identificar los cuerpos campesinos:

[...] los modales y la indumentaria son algo que los demás, y en particular las mujeres, perciben inmediatamente como símbolo de la condición económica y social. En efecto, la *hexis* corporal es, ante todo, *signum* social. Esto resulta especialmente cierto, tal vez, para el campesino. Lo que se llama “aspecto campesino” es, sin duda, el residuo irreductible del que los más abiertos al mundo moderno, los más dinámicos y los más innovadores en su actividad profesional, no consiguen desprenderse.

Pero, en las relaciones entre los sexos, es la *hexis* corporal lo que constituye el objeto primero de la percepción, a la vez en sí misma y a título de *signum* social. Si es un poco torpe, y va mal afeitado y mal vestido, el campesino es percibido de inmediato como el *hucou* (el búho), poco sociable y hosco, malcarado (*escu*), patoso (*desestruc*), gruñón (*arrebouhiec*), a veces grosero (*a cops groussé*), poco amable con las mujeres. (Bourdieu, 2004)

La *hexis* se convierte en el primer espacio de aproximación entre sujetos: permite hacer una lectura del cuerpo para reconocer su lugar en el mundo, y es ahí que comienzan a entretorse vínculos sociales. En la última cita de Bourdieu presentada se describe la *hexis* campesina como la de un hombre poco agradable y tosco, de tal forma que se entiende como poco amable con las mujeres y, por tanto, en el caso de Bourdieu, tendrá pocas esperanzas de establecer una relación sexo-afectiva. La *hexis* como signo de la historia incorporada y la posición del sujeto en ella me permite explicar cómo la gente del rancho hace cálculos sobre con quién se puede bailar y establecer relaciones amistosas, económicas y sexo-afectivas, en

la Mesa de Ibarra; en la sección 3.4.1.1 y en la sección 3.5 trataré de explicar cómo se hace el proceso de cálculo del cuerpo como signo social en el baile de rancho.

3.4.1.1. Rancheros, reggaetoneros y otras hexis en el baile

La identificación de estereotipos en el baile ayuda a calcular con quienes se puede vivir la mejor experiencia. Por ejemplo, la vestimenta juega un papel fundamental para distinguir a los vaqueros/rancheros de cholos o reggaetoneros. Adriana considera que, “si se viste vaquero, tal vez es de rancho y son más humildes y tal vez tenga las mismas costumbres que yo”. El uso de las botas y sombrero vaqueros, así como los jeans y las camisas abotonadas, están estrechamente relacionadas al “rancho”, por tanto, son comprendidos como referentes de la condición social de individuos y como una reificación de costumbres que se consideran buenas. En la experiencia de Adriana, bailar con gente que ella identifica como cholos y reggaetoneros le ha traído malestar al sentirse agredida por las formas en que buscan establecer contacto con ella. Por ejemplo, comenta:

[...] los cholos hasta [con] su forma de hablar como que los identificas o en la forma que se expresan con muchas maldiciones, piropos ofensivos a las mujeres y pues así. Los vaqueros son más respetuosos, como él [señala a su hermano] que la invita y si ella le dice que no, pues no va. (Adriana Becerra, comunicación personal, 2020).

Cuando un hombre la invita a bailar, puede calcular la experiencia si compara a un vaquero, como su hermano, que acepta cuando la mujer decide no bailar, frente a un cholo que le respondería con la pregunta de “¿viniste a estar parada?”, según afirma. Los pares de oposición entre vaquero/respetuoso y cholo/irrespetuoso¹²² le

¹²² Es importante recalcar que la construcción de estos imaginarios tiene mucho que ver con la relación campo ciudad planteada en el capítulo 1. A raíz de los eventos que llevaron a la gente de la ciudad a la Mesa de Ibarra, los ranchos sufrieron robos y atentados violentos. Los cholos y reggaetoneros están asociados a la gente de la ciudad, la que consideran, les ha robado y quitado tranquilidad.

permiten a Diana establecer una serie de regulaciones para bailar y establecer un vínculo con los hombres del baile. Con tales regulaciones, ella afirma, pudo establecer una relación amorosa con un vaquero que cumplió sus expectativas: humilde, de rancho y con gusto por el baile.

Para Miguel, la forma en que las mujeres se relacionan con otros hombres en el baile es elemento fundamental para definir si quiere sacarla a bailar y establecer un vínculo amistoso o amoroso. Él dice que no importa la forma en que se vistan: no importa si llevan zapatillas, botas, vestido, o se visten como reggaetoneras. Lo que importa es que se vea que marque ciertos límites:

[...] que esté sentada, no esté tomando y no bailando. Que se ve que la sacan a bailar y que se dé a respetar, llevando cierto límite de amistad, que se vea la línea entre la amistad y andar de resbalosa [...] Se ve en la manera en que se les acerca y que les habla [a los hombres]. Los abraza mucho e interactúa mucho de una manera muy apegada a ellos. (Miguel Becerra, comunicación personal, 2020)

La relación con los demás también establece tipos de cálculos sobre lo que es correcto hacer y no. Cuando una mujer no establece límites, Miguel considera que no es recomendable bailar con ella. De la misma forma, considera que tampoco vale la pena juntarse con los mamones, que se pueden identificar por obstruir el espacio del baile. Miguel dice: “si se ven presumidos ni me junto, son gente que quiere llamar la atención y se siente superior a todos. Si están en grupo hasta se ponen en medio de donde baila la gente y no dejan bailar”. Una persona que es presumida/mamona tampoco propicia una buena experiencia. Estos grupos de personas adquieren el estereotipo de un buchón¹²³ de la narcocultura, personas que se consideran con cierta superioridad económica que les da la sensación de querer hacer lo que les plazca. Una actitud como esa también propicia conflictos y peleas a golpes

¹²³ La palabra buchón hace referencia al buche de las aves, donde se almacena el alimento una vez que éstas lo ingieren. Cuando el buche está lleno se infla y hace ver a las aves con un pecho muy grande. Los hombres que se identifican con la cultura del narcotráfico son llamados buchones por su actitud prepotente, que puede ser vista por llevar el pecho inflado como el buche de las aves.

usualmente entre los hombres del rancho, y eso es lo que puede acabar con el ambiente en el baile.

En la forma de bailar también es posible identificar categorías sociales como los señores/señoras, los huapangueros y las parejas. Se identifica con más facilidad a los rancheros que les tocó labrar la tierra por su forma “simple” y “tranquila”¹²⁴ de bailar. En el rancho como unidad de producción familiar, ante la ausencia de bailes y música, no había muchas posibilidades de adiestrar un cuerpo para un baile con muchos movimientos, como sí lo hacen los jóvenes de la actualidad. Esa forma de bailar, para algunos jóvenes, parece ridícula, pues consideran que un baile así no se disfruta. Por otro lado, se sabe entre la gente del rancho que el baile de las románticas está destinado a las parejas de novios o esposos. El consenso indica que si bailan este tipo de música es porque están interesados en una relación afectiva. Sin embargo, si alguien desea bailar románticas sin establecer un vínculo afectivo, entonces tendrá que bailar con sus familiares o amigos. La posición de las manos y la cercanía de los cuerpos también indican el *status* de interacción entre los asistentes, negociando cierto nivel de intimidad.

3.4.2. El carácter terapéutico del baile como expresión corporal

El sentido del baile como expresión corporal, independientemente de si se bailen norteñas, románticas, huapangos, corridos o demás, tiene que ver con que la experiencia del baile funge un carácter terapéutico en quienes lo bailan. En general, aparece en primera instancia un malestar asociado a la falta de movimiento, la tristeza, estrés y el desgano. La asistencia al baile implica la disposición para entrar en ambiente, el deseo del disfrute. Este ambiente es lo que genera el escenario óptimo para quitar el malestar, y el baile es el proceso terapéutico de olvido, donde aparecen las ganas de hacer cosas, el movimiento y la relajación.

¹²⁴ Como los han descrito mis informantes más jóvenes.

Para Ñoña (54 años), como le suelen llamar de cariño a Cidronia, el bailar se ha vuelto una experiencia sanadora, a la que tuvo acceso por recomendación médica. Recuerda que durante su juventud casi no podía bailar porque sus padres no la dejaban ir a los bailes, pero ahora que es adulta, y está casada, comenzó a ir a bailar con su esposo Anselmo. Le gusta mucho que la vean bailar y le digan que baila bien porque eso la emociona mucho. Relata así su experiencia:

[...] mis muchachas me hacen tanta burla de que una vez yo andaba ¡pero bien mala de mis huesos! ya no podía ni caminar, andaba con las rodillas tiesas, ya no me podía ni parar derecha. Hicieron un bailecito aquí con un grupito para la fiesta del padre Lucio ¡y que se pone!... Pedimos la que ¿cómo se llama la que se baila en un solo pie? [la de la bala] ¡La bala! Casi a mi esposo y a mí nos gusta mucho pedir esa y ahí andábamos y yo en un puro pie y yo “eeeeey” [se mueve y levanta las manos]. Cómo me la hicieron de emoción “¡Miren la que no podía bailar! ¡La que no podía caminar!” Y a cada rato se acuerdan “mi mamá con eso se compone” [Pero sí es cierto, a veces sí hace falta esa]¹²⁵. También sirve de como medicina, nosotros como siempre íbamos con una persona que es naturista él siempre nos decía “no crean que nomás la medicina te sirve, te sirve también platicar con personas, salir, bailar, hace mucho bien bailar, es un ejercicio muy bueno”, y creo que desde que esa persona nos dijo eso lo hemos agarrado mucho como de movimiento, así más nos emocionó, y luego gratis, sin que nos cobren [¿entonces sí funciona como medicina andar bailando?] ¹²⁶ sí pues haz de cuenta que la emoción de andar en el baile [...] Haz de cuenta que yo soy así bien de sentirme como con mucha tristeza y cuando andamos en un baile bailando y cotorreando y todo, siento como que no es cierto que yo estaba triste. (Ñoña Becerra, comunicación personal, 2021)

¹²⁵ Intervención de Rosy Becerra.

¹²⁶ Intervención mía.

La enfermedad, para Noña, está relacionada con otros significantes¹²⁷ como la ausencia de movimiento, la tristeza y el dolor. Cuando ella baila se siente curada, pues olvida la enfermedad y desaparece su tristeza. Eso la mantiene motivada para ir a todos los bailes que puede con su esposo; no asistir a los bailes por mucho tiempo implicaría falta de movimiento y, por lo tanto, dolor y tristeza.

Para Rosy (46 años), más que sentirse triste o enferma, el malestar cotidiano es el estrés producido por las labores de trabajo diario. Ella comenta:

[...] eso que te relajas y te desestresas por andar bailando sí, o al escuchar música también, como que al escuchar música el trabajo se te hace más liviano y se te pasa más rápido el tiempo y piensas menos en cosas negativas. Casi no me siento enferma o agüitada pero sí me desestreso con el baile [...] Luego una vez fuimos a un baile a la Selva y mi papá nos llevó al baile ¡todo el camino nos iba regañando! No sé a qué nos llevaba y sí pues íbamos enojadas, entonces ¿a qué vas? Si todo el camino regañándonos. Y llegamos allá y en cuantitito llegamos empezó el conjunto y luego, luego agarramos bailador y a bailar y hasta se nos olvidó el regaño. Y dijimos, ahorita de regreso va a ser lo mismo, pero como ya te desestresas en el baile, de regreso ¡regaño y regaño!, pero ¡ya! Ni caso le hacía ¡ya bailamos! Ya no es lo mismo, ya se te resbala. (Rosy Becerra, comunicación personal, 2021).

Rosy trabaja (al igual que Noña) en el negocio familiar de elaboración y venta de quesos de vaca, con sus papás Samuel y Florina. Cuando le pregunté si le sucedía lo mismo que a su hermana Noña, ella negó sentirse enferma o estar agüitada (triste). A su vez, afirmó experimentar estrés y sentirse abrumada por la presencia de pensamientos negativos y problemas, que se desvanecían con el baile. El no bailar adquiere significantes como el regaño, el cuerpo tieso, los pensamientos negativos y el estrés. El proceso de bailar hace que el cuerpo se relaje y así los

¹²⁷ Los significantes funcionan como cadena sobre el significado (la acción del baile).

problemas “se le resbalan”. Un cuerpo no estresado y que baila, es al que se le han resbalado los problemas, es un cuerpo liviano que puede hacer el trabajo con más facilidad.

Luisa (28 años) actualmente trabaja en una tienda, y tiene que estar de buen ánimo para atender a los clientes. Ella comenta:

[¿cómo te sientes cuando bailas?] Felicidad y como que te desestresas [...] Pues estás bailando y como que te relajas [...] Estás bailando y de tanto estarte moviendo piensas en eso y le pones atención a la letra y se te olvida lo que traías. Imagínate todos los días levantándote temprano y aunque tengas actitud no falta que pasa y ya te estresaste [...] A veces hasta en el mismo quehacer con la música es otro pedo, como que le agarras amor a las cosas [...] Estoy más feliz, como que disfrutas más la vida porque cuando haces las cosas estando enojada es como no estar viviendo [...] [¿Cómo es la sensación?] Pues a veces cuando andas estresada te duele la cabeza, a veces hasta el cuerpo y la espalda y con música como que no te duele nada, andas tranquilo y haces las cosas como con gusto [...] Cuando no las haces con gusto las haces por hacer, nomás por cumplir y cuando lo haces con gusto hasta buscas la manera de hacerlo mejor. (Luisa Martínez, comunicación personal, 2021).

Para Luisa, el baile es motivo de felicidad, olvido de problemas, desestrés, ausencia de dolor. En ese estado de felicidad se siente que está viviendo, y al vivir siente que puede hacer las cosas de su cotidianidad con gusto. La ausencia de baile y música, para ella, implicaría estrés, enojo, falta de vida, todo lo cual la llevaría a hacer las cosas sin disfrutarlas. Cuando las cosas de la vida diaria se hacen con gusto, el trabajo se vuelve más ligero, el conflicto que le resulta ir a trabajar a la tienda se vuelve tolerable e incluso, como se puede notar en su relato, se llega a amar el trabajo.

Miguel (20 años), un joven que trabaja en el ramo de la construcción habla de su emoción cuando asiste a los bailes:

[...] es una música que te gusta y cuando la escuchas sientes que hasta los pies se mueven solos para bailar, se siente en el cuerpo que quiere bailar, el cuerpo te pide bailar [...] se siente como una adrenalina allí adentro, se siente chido [...] Se siente la adrenalina y el ambiente diferente a otras canciones, se siente alegría, te alegras con esa canción [¿cómo se siente la adrenalina?] Se siente así en el cuerpo como cosquillitas. (Miguel Becerra, comunicación personal, 2020)

Cuando él baila siente alegría y su cuerpo actúa casi de forma autónoma. Con la escucha de música y el baile, el cuerpo deja de ser un objeto que hay que manejar a conciencia y ya no es necesario hacer conciencia del movimiento: el cuerpo actúa por sí mismo.

Lalo, a su vez, es un joven de 17 años que se dedica a cuidar cabras; su ganado consta de 43 animales (enero 2021). Su rutina diaria implica levantarse a desayunar y luego sacar a pastar el rebaño alrededor de las once de la mañana. Luego, a las tres, vuelve a su casa para comer y repite la rutina de cuatro a siete de la tarde. Comenta que al estar trabajando en el campo se siente algo de tristeza, soledad, quietud y aburrición. Cuenta que nunca se puede desprender de su trabajo, incluso los domingos y días festivos (que otros no trabajan) él debe sacar las cabras a comer. Si un día no lo hace, tiene que comprar alfalfa para poder alimentarlas. Para Lalo, el baile implica estar en ambiente, que entiende como un opuesto al trabajo. El ambiente es movimiento y encuentro con personas, el ambiente es andar bailando. Él prefiere bailar huapangos porque eso le da alegría y felicidad para poder seguir trabajando al cuidado de sus cabras.

Adriana (22 años) es una joven que tuvo que abandonar sus estudios para ser maestra de educación física. Prefirió vivir en el rancho que, en la ciudad, pues cuando vivió en León extrañaba la cercanía que tenía con su familia, en la cual se sentía cuidada. Ella dice que, al bailar huapangos, se siente “como que andas feliz

y se te olvidan las cosas, los problemas que tienes en tu casa [...] Estar en otro ambiente más relajado”. Según explica, el baile le permite la relajación del cuerpo y experimentar un “andar feliz”, gracias al olvido de los problemas. Los problemas la colocan en un estado de tristeza, como el estar en casa: “cuando estás triste no tienes ganas de hacer nada, quieres pasártela acostado”. Solo el baile le permite sentir adrenalina, olvidar sus problemas y tener ganas. La alegría del baile se traduce en las ganas de hacer las cosas, mientras que la tristeza en el desgano, y la ausencia de baile implica sentirse encerrada en casa, acostada e inmóvil.

Mónica es una joven que disfruta ir a los bailes con sus primos, ella dice: “siento que mi vida sin los bailes sería muy aburrida, cuando no voy a los bailes me siento aburrida. Con las movidas te emocionas más o te mueves más, suena la música y el cuerpo ya sabe”. El baile, en este caso, se relaciona con significantes como la felicidad y un cuerpo activo. Durante la entrevista le pregunté cómo se sentía la felicidad y, para responderme, encogió los brazos e hizo un movimiento de hombros hacia atrás y adelante: de esta manera, la felicidad que Mónica expresa solo pudo ser traducida como movimiento del cuerpo. Por otro lado, también según ella, la ausencia de bailes implicaría aburrimiento, y el aburrimiento se siente con el cuerpo inmóvil en cualquier lugar, incluso en el baile; por eso, decide buscar siempre a la gente que está ambientada para contagiarse de alegría y felicidad.

Otro joven que trabaja en la construcción, Chente (18 años), siente que bailar le da alegría porque el cuerpo se emociona sin pensarlo. A su vez, la alegría le otorga confianza consigo mismo; considera que la confianza es un requerimiento indispensable para hacer las cosas de la vida diaria. Cuando baila siente también ganas de gritar como cuando gana algo. Al preguntarle sobre lo que posiblemente estaba ganando al bailar, él dice que ganaba actitud. La actitud se siente como energía y ganas de hacer las cosas, por eso sirve para trabajar y hacer las actividades diarias. Si no baila y no escucha música se aburre; el aburrimiento lo siente como desgano o ganas de estar acostado, necesita bailar para poder tener ganas, porque sin las ganas no trabajaría y no tendría dinero para comprar lo que necesita para vivir.

Alma (17 años), hermana de Chente, trabaja con su mamá en la limpieza de la casa y asiste a la secundaria. Ella expresa:

[...] antes [de bailar] estaba en una forma de pensar y después se unen más cosas, como más alegre, más movido [...] Como que te desconectas, solo es ponerte a bailar porque es la forma de estar haciendo algo y dejarte llevar [...] Cuando brincas se siente como que mueves todo, y ya cuando empieza y cuando empieza a sonar dices “ya llegó el momento”, cuando lo escuchas se siente algo diferente como que te llega hasta adentro, se sienten las vibraciones, hay personas que se ponen en las bocinas, es como que les gusta sentir el sonido [...] lo escuchas y quieres hacer muchas cosas, una adrenalina que te llega, te dan ganas de bailar, es un conjunto de todo, todas las emociones juntas, es como algo así que estás tranquilo y sientes algo que te llena como si tuvieras una capa [...] Se siente que te dan ganas de hacer todo [...] Se siente como cuando llegas a otro nivel, esta es una simple fiesta pero es como esa sensación. Es una fiesta, pero es la misma sensación de ir a un lugar y conocer [...] Si no tuviera los bailes sería muy amargada, triste, solitaria. (Alma López, comunicación personal, 2020)

Alma siente que el rancho la limita mucho para hacer y cumplir su sueño de ser arquitecta, pues considera que, al llevarlo a cabo, va a poder viajar y conocer el mundo; así, no se tendría que quedar como siempre en el rancho. Siempre que baila siente que le dan “ganas de hacer todo”. Cuando le pregunté sobre esas ganas, me comentó que tiene que esforzarse mucho para poder hacer lo que ella quiere, y que la sensación de bailar le recuerda que, algún día, estará en el lugar esperado. El baile, para ella, es también la oportunidad de ser ella misma, el deseo de hacer lo que se propone y conseguir sus sueños. Al contrario, cuando no hay baile, siente tristeza y se siente atrapada en el rancho, pues éste le pone límites para ser ella misma; sin baile, por tanto, se le quitan las ganas de alcanzar el sueño de ser arquitecta.

Tratando de hacer una síntesis general de la relación del baile como una expresión del cuerpo, nos encontramos con una serie de opuestos que son expresados de forma distinta: la ausencia de música y baile representan estados del cuerpo y sensaciones negativas para la gente del rancho, sean expresadas como enfermedad, tristeza, inmovilidad, desgano, pesadez. Mientras que la escucha musical y el baile como expresión corporal son sinónimos de emociones y estados positivos del cuerpo como la salud, felicidad, alegría, ganas de hacer las cosas, un cuerpo que trabaja, movimiento o un cuerpo que se mueve con autonomía. Cuando el cuerpo baila adquiere entonces un estado físico y emocional que le permite a la gente del rancho tener las ganas y la fuerza para hacer sus cosas día con día, para ganarse la vida y que los problemas no impacten de manera significativa.

Recapitulando, entonces: la expectativa del baile como evento es que haya ambiente, porque cuando no se disfruta, según la expresión común, es preferible estar en casa. Cuando una persona se siente desmotivada y no lleva actitud para divertirse, es posible que cuando entre en contacto con otras personas y la escucha de la música cambie su estado de ánimo. En la medida en que un baile esté ambientado se puede realizar este efecto terapéutico para las personas; para lograrlo, se ponen en juego las tres condiciones que los interlocutores mencionaban: que la música suene bien, que haya la posibilidad de interactuar con otros y la disposición que cada persona lleve para divertirse. Los conjuntos de norteño sax, con su dispositivo tecnológico, pantallas, luces y las interpretaciones de sus piezas, se han posicionado en el tipo de agrupaciones musicales que mejor ambientan el baile en la Mesa de Ibarra. Además, generan un ambiente en el que sin importar la edad, se puede participar. Un baile con música de norteño sax, con toda su compleja constitución, parece tener elementos expresivos para la compleja constitución del rancho contemporáneo, con su diversidad de actores sociales.

3.5. El amor en el rancho

Tanto Esteban Barragán como Martha Chávez han estudiado los ranchos de la región jalmsichiana, entre Jalisco y Michoacán. Ambos consideran que los bailes y las fiestas son el espacio para formalizar las relaciones de noviazgo. Es la ocasión en la que los jóvenes tienen oportunidad para establecer relaciones afectivas, que no siempre se logran en una fiesta y para las cuales, a veces, es necesario más de una. Afortunadamente, cuando acaba una fiesta ya hay otra en puesta a la que están invitados (Barragán, 1990; Chávez, 1998).

Así como esos autores observan el baile como un momento donde se gestan las relaciones amorosas, en las narrativas sobre el norteño sax que mostré en el capítulo 2 también podemos ver que el amor ocupa un lugar especial dentro del baile; en el repertorio del norteño sax, a su vez, el amor adquiere su propia constitución en las canciones románticas.

Ya vimos que, en sus planteamientos sobre la hexis corporal, Bourdieu abordaba el cálculo que se hace sobre el cuerpo, demostrando de qué manera la distinción entre la hexis campesina y la citadina permitía calcular las posibilidades de establecer una relación amorosa. Sin embargo, para el caso de la Mesa de Ibarra, ¿es suficiente la distinción entre huapangueros, reggaetoneros, vaqueros, señores, fresas, extranjeros? ¿Y cómo se puede negociar el cálculo para establecer un cierto grado de intimidad sexual y afectiva entre la gente que asiste a los bailes? Para responder esta pregunta hablaré de las normas sociales de la comunidad en distintos momentos y de qué forma éstas sugieren la formación de un lenguaje del amor (en términos de Lotman) en el baile.¹²⁸

En la sección Historias de familia, incluida en el Anexo 1, menciono brevemente cómo a la hermana de Julio Becerra le mandaron la prenda, ya que en la comunidad de principios del siglo XX las relaciones sexo afectivas se gestaban a través de un

¹²⁸ En la primera sección del capítulo explico los conceptos de lenguaje en la semiótica de la cultura de Lotman, y en lo que resta del capítulo explicaré la forma en que pienso el baile como texto dentro de un lenguaje del amor articulado en el rancho.

ritual. El primer paso consistía en que el hombre enviaba una prenda a la mujer con quien quería contraer matrimonio; de preferencia, tenía que hacerlo con el conocimiento de los padres de ella. De lo contrario, si ella aceptaba la prenda, sería muy mal visto por la familia (como le sucedió a Luz Becerra, la hermana de Julio), y esa era razón suficiente para que los padres evitaran el casamiento.

La costumbre de aquel tiempo indicaba que los jóvenes no podían tener una relación de noviazgo con contacto corporal o verbal. Si la mujer aceptaba la prenda, entonces se procedía al segundo momento del ritual. En ese segundo momento los padres del joven tendrían que acudir a pedir la mano de la mujer, acto que era ejecutado únicamente por los padres de los jóvenes o alguna persona de autoridad sobre ellos (como los padrinos, abuelos o tíos). Durante la pedida de mano, se fijaba un plazo para que la muchacha y sus padres respondieran si el matrimonio se consolidaba o no.

Si la respuesta era positiva, entonces se realizaba un asentamiento, un evento dónde se invitaba a las familias y a la gente de ranchos cercanos para proclamar públicamente el noviazgo y el próximo matrimonio. Una de las razones de este proceso era que, en el tiempo que transcurría entre el asentamiento y la unión matrimonial, los novios eran cuidados y procurados por la gente para evitar que se rompiera el compromiso. En todo momento la gente del rancho cuidaba que la novia no estuviera a solas con otro hombre, y viceversa. A su vez, los padres de la novia la aconsejaban de granjear a la suegra¹²⁹ y le enseñaban que, “si ha de querer la flor, ha de querer las hojas de alrededor”; es decir, que si quiere a su marido, también debe querer a la suegra, suegro y cuñados, porque el matrimonio era algo que le concernía a toda la familia. Después del asentamiento, se llevaba a cabo la boda, momento en el cual los novios podrían tener contacto físico, cuerpo con cuerpo, para bailar o abrazarse. Después de la boda, la novia no se iba directamente a casa del novio (la de los padres del novio), sino que los padres de la novia ahora pedían permiso al esposo para que ella regresara una semana más con ellos. Si el esposo aceptaba, a la siguiente semana se hacía una celebración llamada

¹²⁹ Obedecerla, cumplir sus órdenes y trabajar para ella sin reproches.

tornaboda, en la cual los padres entregaban nuevamente a su hija para que fuera a vivir a su nueva casa.¹³⁰

Hacia mediados del siglo XX la costumbre prevalecía, pero la presencia de música en los bailes y bodas se iba haciendo mayor, tanto así que bailar se convirtió en una práctica permitida para las mujeres y hombres jóvenes antes del matrimonio.¹³¹ A partir de este momento, el noviazgo seguía prohibido en los términos de contacto físico y verbal. De tal forma que “sacar a bailar a una muchacha” se convirtió en la táctica para poder tener contacto con ella y establecer un romance a escondidas de los padres y la comunidad. Como lo explica el siguiente relato:

[...] no era mucho de platicar, no la dejaban a uno platicar. De repente con la prima uno preguntaba: ¿quién es aquel? Y la gente era desconocida, no platicábamos con ella [...] Bailar sí, sí bailábamos, pero no platicábamos, solo era bailar. Supongamos que yo voy a un baile y bailo con uno, y luego vuelvo a ir a un baile y bailo con el mismo, y si voy a otro baile y bailo con el mismo, capaz que hasta entonces sí me diga: “¿tú de dónde vienes? ¿tú quién eres?” Y a lo mejor sí le decía “yo vengo de tal lado”. (Esther Pérez, comunicación personal, 2020)

En el fragmento de entrevista anterior se puede observar cómo, ante un primer interés por conocer a alguien, el baile precedía a la palabra en el encuentro, y hasta mucho tiempo después era posible entablar una conversación. Cuando los padres descubrían a sus hijas bailando con el mismo muchacho en más de un baile, entonces la cuestionaban y le llamaban la atención. Aunque la costumbre de evitar el noviazgo prevalecía, el bailar les permitía a los jóvenes del rancho conocerse antes de que sus padres fijaran la fecha del matrimonio, como dictaba la costumbre.

¹³⁰ La lógica que subyace a estas prácticas es explicada a través del término “intercambio de mujeres” en las matrices culturales mesoamericanas. Recomiendo el texto de *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy: unas miradas antropológicas*, coordinado por David Robichaux (2003).

¹³¹ Por ahora no conozco las condiciones por las cuales el contacto físico fue permitido en los bailes; esto abriría otra línea de investigación en un espacio temporal anterior al de esta investigación.

La dinámica de bailar con alguien por quien se sentía un interés sexo-afectivo se volvió muy frecuente en la Mesa de Ibarra y otros ranchos de la zona.

Si retomamos los conceptos de Lotman, un texto se codifica en al menos dos lenguajes. En el caso del baile, el movimiento corporal constituye un primer lenguaje de codificación, que no tiene sentido sino hasta que se codifica en un lenguaje articulado por las condiciones sociales. Cuando un hombre y una mujer soltera bailaban más de una ocasión en un baile, entonces el gesto se interpretaba como un prenoviazgo o un preámbulo al matrimonio. Para explicar mejor esa interpretación del baile, retomaré una experiencia personal en el lugar. Aunque yo viví en la periferia de León, mis padres y abuelos vivieron en la Mesa de Ibarra, y regularmente teníamos contacto con gente de allí y otros ranchos. Un día llegó Luz López (la mujer del testimonio con el que inauguro el capítulo 1) a casa de mi madre para invitarnos a la boda de su hermana Juana, pero la invitación venía con la siguiente acotación: “dice mi hermana Fátima que se tiene que llevar a su hijo Javi, para que baile con ella”. De inmediato comenzaron a sonar, tanto en mi casa como en el rancho, las expectativas de la próxima relación amorosa. En efecto, cuando asistí a la boda y saqué a bailar a Fátima, la gente observaba y comentaba lo agradable que sería un matrimonio entre ella y yo. La acotación de Luz no decía que me llevaran al baile para que nos hiciéramos novios o para que pidiera su mano, era solo para bailar. El acto de bailar entonces es codificado en determinadas circunstancias como ese preámbulo al matrimonio, pues en otro contexto como un concierto en la Feria de León o un bar, sacar a bailar a alguien podrá tener otro significado, o incluso, podrá tener el sentido afectivo-sexual, pero, no tan intensamente arraigado para asociarlo al matrimonio.

Una vez explicado cómo las dinámicas de costumbre colocaron al baile como una táctica para establecer relaciones afectivas, quiero plantear cómo, a través de ese baile sin palabra, también se puede calcular a la persona para poder establecer un noviazgo.

En la actualidad, la norma que regula las relaciones entre hombres y mujeres jóvenes se transformó por el trabajo social hecho en la comunidad por el sacerdote

Lucio Rivera.¹³² Sin embargo, aunque el conversar y establecer un noviazgo con mucho contacto físico ahora es posible, al bailar con una persona se pueden “leer” ciertas cosas que permiten hacer el cálculo y que no siempre se dicen con palabras. Algo que expresaron continuamente algunos de mis informantes es que, en un baile, se puede encontrar a personas con el mismo gusto, el mismo estilo de vida y las mismas costumbres. En ese momento, la hexis se puede “leer” y, como dice Diana, “si se viste vaquero, tal vez sea de rancho y tal vez tenga las mismas costumbres que yo” o, por el contrario, considera que un reggaetonero le faltaría el respeto, como lo apunté en la sección 3.4.1.1, de este capítulo.

Sin embargo, considero que hay un nivel más profundo en el cálculo de las relaciones afectivas: la tendencia a convivir con otros en el rancho muestra una inclinación mayor a relacionarse con la gente que está ambientada, con la gente que baila. Si se convive con alguien que no baila, posiblemente se genere un estado de malestar, de inmovilidad. Para el caso de las relaciones amorosas, lo ideal es conseguir alguien que asista a los bailes y que baile. Si recordamos los significantes con los que se relaciona el baile para la gente de la comunidad, al menos con la que trabajé para esta investigación, el baile es movimiento, felicidad, ganas de hacer todo lo que te propongas, un cuerpo liviano que trabaja, un cuerpo que tiene ganas de vivir. Por lo tanto, cuando se baila con alguna persona posiblemente se esté leyendo en su baile sus ganas para hacer las cosas, las ganas de trabajar, las ganas de ganarse la vida, la felicidad y la alegría que se pueden experimentar con esa persona.¹³³

En la medida en que los significantes del baile asociado al norteño sax se extienden a la vida cotidiana (por ejemplo, al trabajo, a las ganas de cumplir los sueños), no

¹³² Retomo aquí algunas ideas del capítulo 1: para la comunidad, la transformación de las relaciones sociales y personales fue propiciada por el trabajo religioso del Padre Lucio. Sin embargo, como describo a lo largo de ese capítulo, hay otra serie de cambios que tienen que ver con procesos de carácter económico, de contacto con diversos medios de comunicación y reorganización de la relación entre la comunidad con la ciudad. También tuvo alto impacto el contacto con los contenidos televisivos, aunque han sido poco explorados para el caso de esta tesis.

¹³³ Lo descrito en este último párrafo y los que vienen, son por ahora hipótesis y reflexiones sobre las que falta indagar, pero que tienen una alta pertinencia. Cuando fui a mi última visita de campo (mayo 2021) y planteé en la comunidad las posibilidades de que en el baile se “leyeran” estas cosas, más de una persona secundó la intuición que yo tenía.

se tratará simplemente de encontrar al o la mejor bailadora, sino la comodidad de bailar con esa persona. Rosy, por ejemplo, dice:

[...] depende mucho de con quien bailas, que el que bailes te vaya dirigiendo, hay unos que pura vuelta y cansan, o bailan como muy tiesos y nomás estás pensando “no me vaya a tumbar” y eso no se disfruta nada. (Rosy Becerra, 2021)

En este ejemplo, la forma de bailar con “puras vueltas” o con un cuerpo “tieso” se vuelve cansado: posiblemente no sea el mejor prospecto establecer una relación con alguien que, en su trabajo y sus ganas de hacer las cosas, ande “dando muchas vueltas” o las haga de forma “tiesa”.

En otros casos, parece que la conexión entre el baile y la relación sexo-afectiva se traduce de manera casi inmediata, como en el siguiente relato:

[...] me gustó bailar con él y me acomodé a bailar con él. Eso también es difícil, no con todas las personas puede uno bailar [...] no con todos se puede agarrar el paso, porque todos tienen diferente paso, aunque sea la misma música [¿y a tu esposo le agarraste el paso?] ¡De volada! [...] Bailé con él cuando fue la presentación de Baudelia, en su presentación bailé. Bailamos en la presentación y para la boda me habló. Me gustó su manera de platicar, lo sentía muy sincero, lo sentía muy respetuoso... (Esther Pérez, comunicación personal, 2020)

Así como a Rosy le disgustaba bailar con alguien que da muchas vueltas o con alguien tieso, Esther consiguió alguien con un paso que ella pudo agarrar, con cierto ritmo y movimientos. En este sentido, puedo sugerir que, así como le gustó el paso, le gustó también su forma de ser, de hablar y de respetar. Esther cuenta que, dado que en sus casas les tenían prohibido hablar de noviazgo, ella y sus hermanas no comentaban si se habían sentido atraídas por un hombre en el baile. Más bien, comentaban sobre los hombres con los que bailaban: si bailaban bien, si bailaban mal, si se divertieron o no bailando.

Al mismo tiempo, Miguel, otro de mis interlocutores, señala que decidió terminar una relación amorosa por una persona que no quería bailar:

[...] cuando he ido con novia te tienes que estar con ella y si no bailas con ella, no puedes bailar con otra. Y si ella no quería bailar te tienes que estar con ella y como a mí sí me gusta bailar. A veces ella se cansaba y yo quería seguir bailando. (Miguel Becerra, comunicación personal, 2020)

Tan importante es el baile en su vida que, para él, pesaba mucho tener que asumir un compromiso con alguien que lo limitara en ese aspecto, y no consideraba algo soportable el tener que contener un cuerpo feliz y que se mueve por sí solo cuando escucha una canción que le gusta. Por esta razón es que la negativa de la joven a bailar fue razón suficiente para terminar con la relación.

Remitiré, por último, al ejemplo de Alma, quien descubrió en el baile que:

[...] cuando buscan con quien bailar se sentía raro, porque luego, luego, te abrazaban [...] y yo decía ¡ya se pasó! Yo nada más quería bailar y no, yo vine a bailar y no a buscar otra cosa y mejor me iba. (Alma Becerra, comunicación personal, 2020)

A lo largo de la entrevista, Alma considera que, al bailar, ella siente ganas de construir sus sueños de ser arquitecta, pero la dinámica del rancho hace que se sienta atrapada. Explica que, cuando un hombre la abraza, siente que la está atrapando, y se le quitan por eso las ganas de bailar. Ella prefiere bailar huapangos porque puede bailar como ella quiere y como ella desea, y afirma que no quiere bailar con hombres para no sentirse atrapada.

Para cerrar el capítulo: ¿qué lugar ocupa entonces el norteño sax en este contexto? Como ya apunté anteriormente, la política de puertas abiertas permite el acceso a los bailes a cualquier persona, y aparecen nuevos actores sociales que no pertenecen al rancho pero que hacen presencia en el universo social de la Mesa de Ibarrilla. Lo que considero que sucede con la música de norteño sax es que se abre la posibilidad para poder leer las *hexis* corporales de todos los agentes sociales en

el rancho: señores, enamorados, cholos, reggaetoneros, vaqueros, huapangueros, mamones, fresas, etcétera.¹³⁴ También se abre la posibilidad de experimentar con sus vínculos sexo-afectivos para los que se sienten más cómodos en relaciones homoeróticas, de amistad, o que prefieren bailar solos en lugar de sentir que se están casando con ellos. Esta amplia gama de posibilidades para el individuo se abre cuando se tocan las tres categorías del repertorio, y cada quién puede expresar lo que desee en función de su baile y de la interacción con otras personas. En las norteñas y románticas solo se baila en pareja, pero en los huapangos se puede bailar también en grupo o individualmente. El rancho de la Mesa de Ibarra que ha incorporado la música de norteño sax resuena pues considerablemente con las narrativas que aparecen en internet sobre el género musical. La incorporación del género al baile brinda posibilidades de continuidad con ciertas prácticas: como las amorosas, terapéuticas y sociales, diversificando la experiencia musical para las nuevas conexiones que tiene el rancho y sus relaciones sociales con la ciudad y el mundo. El baile de rancho con norteño sax es un dispositivo complejo que mantiene vigentes ciertas estructuras del rancho, aunque el rancho se transforme.

¹³⁴ Y sus correspondientes en femenino.

CAPÍTULO 4. ¿SE PUEDE PENSAR UN RANCHO 2.0? EL RANCHO ONLIFE Y LA SEMIOSFERA DEL RANCHO

En el capítulo 1 estudié el rancho en su dinámica social en relación con las condiciones materiales que permiten la ejecución de un baile de rancho en la actualidad. En el capítulo 2 hablé sobre la música de norteño sax y su relación con otras músicas de corte regional mexicano que comparten un imaginario histórico del rancho. En el capítulo 3 desarrollé la forma en que el rancho se ve construido en el baile como acontecimiento y expresión corporal en la Mesa de Ibarra. En este capítulo 4 quiero reflexionar sobre cómo los significados del rancho¹³⁵ pueden sugerir una nueva forma de pensarlo. No es objetivo en este caso acuñar un término o plantear concretamente una nueva conceptualización: considero que para eso es necesario una investigación profunda en muchos otros niveles que, por el tiempo asignado para la investigación de maestría, la cantidad de recursos económicos y las condiciones de salud actuales, no es posible realizar. Sin embargo, quiero dejar este capítulo como una reflexión abierta a otras posibilidades para retomar en un futuro la forma en que el norteño sax puede ayudar a repensar el rancho.

El capítulo se divide en tres secciones: en la sección 4.1 apunto a observar la forma en que conductas sociales particulares del rancho se hacen posibles fuera de él gracias a los dispositivos de información y comunicación; en la sección 4.2 retomo algunos planteamientos de la Iniciativa *Onlife* para pensar cómo la subjetividad se

¹³⁵ En las conversaciones con mis informantes, la categoría rancho adquirió distintos significados, los cuales dieron orden a la tesis aquí presentada. El rancho fue nombrado como un espacio de trabajo familiar para autoconsumo (diferente a la hacienda, donde las actividades son las mismas, pero se trabaja por un pago semanal) y como una comunidad. Al indagar sobre las diferencias entre ambos fue que comprendí la importancia de pensar el rancho en función de sus condiciones materiales a través del modelo de transición social de la antropología económica (capítulo 1). El rancho también fue expresado en términos de un estilo de vida que funciona como un ideal de comportamiento para muchos de mis informantes quienes, además de expresarlo en las conversaciones que tuvimos, lo afirman constantemente en sus perfiles de Facebook o Instagram a través del contenido que comparten, en el que se incluye la música de regional mexicano y de norteño sax. La búsqueda por comprender cómo es ese estilo de vida dio pie a las reflexiones finales del capítulo 2. Cuando se habla de baile (en su doble constitución) mis informantes refieren constantemente que el baile es de rancho, es por eso que, durante el capítulo 3, me di a la tarea de explicar y describir aquellas particularidades que hacen que un baile sea baile de rancho.

ve mediada por la difuminación de las distinciones entre realidad y virtualidad, así como entre humanos, naturaleza y tecnología. Por último, en el apartado 4.3 retomo los planteamientos de la semiosfera y su frontera semiótica para pensar la relación entre el rancho y el resto del mundo.

4.1. Procurar más allá de las cercas y el rancho.

Mientras me encontraba haciendo trabajo de campo (durante la primera visita cursando la maestría, en diciembre de 2019), en una entrevista en casa de Esther¹³⁶, llegó de visita su prima Lola,¹³⁷ pues se había enterado por teléfono que su tía, la madre de Esther, se encontraba recuperándose de una enfermedad y decidió acudir para conocer su estado. La visita transcurría mientras se actualizaban sobre lo que había pasado con sus vidas en el último par de años que no se habían podido ver ni hablar. Tanto Esther como Lola, que estaban rondando los cincuenta y sesenta años, respectivamente, charlaban sobre el crecimiento de cada familia, recordaban cuántos de sus hijos se habían casado, cuántos nietos habían nacido y cómo se llamaban. Durante un momento de la conversación, Esther preguntó por Cuca, una hermana de Lola que años atrás había emigrado a Estados Unidos; en ese momento Lola sacó de su bolso un *smartphone* y le dijo a Esther: “dame tu número de teléfono, cuando Cuca me hable, yo se lo paso”. Justo después de registrar el número telefónico, Lola retoma la palabra: “yo ya no puedo estar sin mi celular, cuando tengo una preocupación o duda sobre alguien, sobre mis hijas o la familia, les puedo marcar, así es como procuro a la gente. Si ahora por la pandemia no puedo venir a ver a tu mamá, cuando menos la procuro por el celular”. Según tengo entendido, como lo aseguró Lola, en días posteriores Cuca llamó a Esther y

¹³⁶ Esther Pérez es nieta de Regina Galván y Julio Becerra. Nació y creció en Mesa de Ibarilla, pero tuvo que ir a vivir a la orilla de la ciudad de León al contraer matrimonio. En ese tiempo se encontraba cuidando a su madre, Guadalupe Becerra, quien había enfermado, y la había traído de la Mesa de Ibarilla para cuidarla en su propia casa.

¹³⁷ Lola también es nieta de Julio y Regina; al contraer matrimonio, se quedó a vivir en una zona colindante a la Mesa de Ibarilla conocida como ,a Media Luna.

de esa manera las tres tuvieron una comunicación constante a través de llamadas telefónicas.

De la narración anterior tengo muy presente la frase en la que Lola dice: “yo ya no puedo estar sin mi celular”, y me pregunto: ¿por qué un celular se volvió tan importante para ella? Al momento consideré que la duda poco tenía que ver con mi trabajo de investigación, sin embargo, continué pensando sobre eso. Lo que vino después fue reconocer que el uso que daba al celular no era una simple casualidad de un mundo con acceso a dispositivos electrónicos que sirven a la gente para comunicarse, o al menos no lo era en su totalidad. Lo que ella hacía con su celular era procurar a la gente que no podía ver frecuentemente. Como lo señalé en el capítulo primero de la tesis (descrito detalladamente en el Anexo 1), una de las características del trabajo en el rancho como unidad de producción familiar era que siempre se estaba cuidando y procurando, tanto a los animales como a cada una de las personas que estaban trabajando. La procuración permitía un mejor aprovechamiento de los recursos y prevenía posibles desajustes que afectaran la vida diaria; si algún hijo se encontraba cuidando a las vacas para evitar que se alejaran del territorio o que entraran al estanque, los padres se encargaban de procurar que los hijos estuvieran haciendo lo que debieran y que el terreno tuviera las cercas necesarias para que los hijos pudieran hacer su trabajo. Por la distancia, en aquel momento, con la ciudad, se procuraban entre familias para asegurarse del buen estado de salud de los demás, había que estar atentos a cualquier situación y brindarse ayuda para resolver situaciones complicadas como llevar a alguien al hospital o buscar un animal que se perdió. De la misma forma, los espacios de celebración como los bailes o las fiestas patronales fungieron como espacios para ponerse al corriente de la vida de los otros.

La procuración del rancho y su gente configuró las relaciones de sociabilidad, aun cuando el rancho que primero se basaba en una organización familiar devino en una organización comunitaria (como se mostró en el capítulo primero) y el trabajo del rancho se transformó, las relaciones sociales con el matiz de procuración permanecieron. Adriana Becerra explica que hace un par de años decidió ir a vivir

a la ciudad de León para estudiar una Licenciatura en Educación Física, sin embargo, las circunstancias económicas le impidieron continuar. Pero, además de la falta de recursos económicos, experimentaba una constante sensación de inseguridad y soledad. En la ciudad de León vivía en casa de una tía, y aunque tenían un parentesco, la relación era distante en comparación con la que tenía con las personas del rancho; además, se sentía agredida cuando un joven le silbaba o le lanzaba un piropo en la calle. Ese tipo de situación le generaba cierto miedo por no tener alguien a quién acudir o de quién acompañarse para sentirse protegida. Al preguntarle sobre lo que puede hacer la diferencia en las mismas situaciones en el rancho, ella comenta:

[...] cuando subo para acá, a todos conoces en el camión, cuando vienes llegando, y pues como que todos se conocen [...] Pues es que, más que nada son como todos familia, como primos, y cuando vamos a los bailes nos cuidan, como que nos procuran, andan con nosotros y hasta nos regañan como nuestros hermanos, se podría decir. (Adriana Becerra, comunicación personal, 2020)

Durante el trabajo de campo (posterior a la primera visita como investigador), cuando me involucraba en actividades cotidianas, frecuentemente escuché que la gente de la comunidad habla de procurar, en distintos momentos y a distintas cosas. La sensación de un cuidado y una procuración por la gente del rancho, que asemeja una relación familiar, está presente hasta el día de hoy. La falta de seguridad brindada por ese tipo de relaciones fueron para Adriana la razón para darse cuenta de que ya no estaba en el rancho y que deseaba volver.

Retomando entonces la anécdota con Lola, Esther y Cuca, las llamadas telefónicas permiten mantener esas relaciones de procuración cuando la distancia geográfica o alguna otra circunstancia lo impide. Eso apunta a observar de inicio cómo una dinámica social tan marcada en el rancho comienza a volverse posible más allá de los límites geográficos gracias a las posibilidades que brindan los dispositivos tecnológicos como los *smartphones* y el internet. Pero más allá de este ejemplo, ¿cómo pensar al rancho y el baile en las condiciones actuales de comunicación e

intercambio (social-económico-cultural) mediadas por las telecomunicaciones y el internet?

4.2. Pensar el rancho mediante la iniciativa Onlife

Hacia el año 2012 un grupo de académicos comenzó a trabajar en una propuesta teórica con la capacidad de pensar los conceptos y categorías por las cuales se pueda narrar el mundo en la era de la hiperconectividad, y, como producto de ese trabajo, hacia el año 2013 en Bruselas (Bélgica) se lanzó públicamente El Manifiesto *Onlife* (*The Onlife Manifesto*) en un evento organizado por DG Connect, la Dirección General de Redes de Comunicaciones, Contenidos y Tecnología de la Comisión Europea. La posición que asumió el grupo de investigadores sobre los conceptos y categorías con las que comprendemos las realidades del mundo se ve condensada en lo siguiente:

Nuestra percepción y comprensión de las realidades que nos rodean están necesariamente mediadas por conceptos. Estos funcionan como interfaces a través de las cuales experimentamos, interactuamos y semantizamos (en el sentido de dar sentido y significado) al mundo. En resumen, captamos la realidad a través de conceptos, por lo que, cuando la realidad cambia demasiado rápido y drásticamente, como sucede hoy en día debido a las TIC¹³⁸, estamos conceptualmente equivocados. Es una impresión generalizada que nuestra caja de herramientas conceptual actual ya no está preparada para abordar los nuevos desafíos relacionados con las TIC. Esto no es solo un problema en sí mismo. También es un riesgo, porque la falta de una comprensión conceptual clara de nuestro tiempo presente puede conducir fácilmente a proyecciones

¹³⁸ Tecnologías de Información y Comunicación (TIC).

negativas sobre el futuro: tememos y rechazamos lo que no podemos semantizar. (Floridi, 2015)¹³⁹

El texto anterior interpela en varios sentidos. En primer lugar, por poner de manifiesto las condiciones de las interfaces de la realidad. La palabra interfaz (*interface*, entre caras, en inglés) proviene del área de estudio y desarrollo de los sistemas computacionales que servía para definir el artefacto gráfico-visual que mediaba la comunicación entre el ser humano y el lenguaje binario del sistema operativo del computador.¹⁴⁰ La interfaz facilita la comprensión del funcionamiento del computador y permite un uso efectivo del sistema (que no sería sencillo si el usuario tuviera que convertir todo a código binario). Floridi explica cómo los conceptos son la interfaz mediante la cual captamos la realidad y eso implica que la conceptualización del mundo media también nuestra forma de relacionarnos con él; para ello se necesita una interfaz actualizada capaz de captar los cambios acelerados en términos de tecnologías de la información y comunicación. Las categorías que separan lo virtual (*online*) de lo real (*offline*) son un ejemplo de esa interfaz desactualizada que no logra capturar la complejidad de un mundo en el cual los avances tecnológicos están tan impregnados en nuestra cotidianidad donde lo virtual no solo media nuestra vida, sino que la constituye al punto de incidir en nuestra comprensión subjetiva del mundo. Si el carácter “equivoco” de los conceptos es una interfaz desactualizada, entonces es que aparece la propuesta teórica *onlife*:

Decidimos adoptar el neologismo “*onlife*” que había acuñado en el pasado para hacer referencia a la nueva experiencia de una realidad

¹³⁹ Traducción propia.

¹⁴⁰ El lenguaje o código binario es un sistema numérico basado en pulsos eléctricos (*bits*) para el funcionamiento de los sistemas computacionales. Dicho sistema funciona con únicamente dos dígitos: “0” (cerrado) y “1” (abierto). Cada número o letra del sistema de escritura alfanumérico está representado por una cadena de bits de la misma longitud (*byte*). El Sistema Operativo es el conjunto de programas que permiten el funcionamiento de un computador, para que el ser humano pueda intervenir es necesario una interfaz (entre caras) que funciona como un traductor. Para hacerlo más comprensible, una interfaz gráfica es la pantalla de escritorio de sistemas operativos como Windows o Mac mediante el cual se envían comandos en lenguaje alfanumérico que posteriormente son procesados para que el computador los ejecute en código binario.

hiperconectada dentro de la cual ya no es sensato preguntarse si se puede estar *online* u *offline*. (Floridi, 2015, pág. 1)¹⁴¹

El proyecto de la Iniciativa *Onlife* (*Onlife Initiative*) se dio a la tarea de explorar alternativas de conceptualización respecto a las consecuencias de los cambios a los que el mundo hiperconectado se enfrenta, de tal forma que son cuatro los paradigmas que se ponen a discusión: 1) la difuminación de la distinción entre la realidad y la virtualidad; 2) la difuminación de las distinciones entre humanos, máquinas y naturaleza; 3) la reversión de la escasez de información a la abundancia de la información; y 4) el cambio de la primacía de las entidades a la primacía de las interacciones en el intercambio y la distribución por medios tecnológicos.

Articular el rancho y lo *onlife*, ¿será la alternativa para explicar el rancho contemporáneo? ¿Qué aspectos de las formas manifiestas del rancho son los que debo tomar en cuenta? ¿Qué discusiones de la Iniciativa *Onlife* me pueden ayudar? Aunque el ejemplo de las primas que se procuran parece dar un indicio sobre cómo el rancho se va intercalando en nuevas estructuras comunicativas, no alcanza a abarcar la complejidad de la propuesta *onlife*. Sin embargo, me encuentro con un par de aspectos en los que vale la pena poner atención porque pueden apuntar a la reconfiguración del rancho. Dos de las discusiones que la iniciativa *onlife* tienen que ver con la difuminación de las distinciones entre la realidad y la virtualidad, por un lado, y la distinción entre humanos, máquinas y naturaleza, por otro. Ambas discusiones me llevaron a pensar en otros ejemplos concretos comprendidos durante mi trabajo de campo en la Mesa de Ibarrilla.

Como lo mencioné en el capítulo primero, el calendario anual del rancho (como unidad de producción familiar) estaba basado en el ciclo de la agricultura, y como era una agricultura de temporal¹⁴², se volvía altamente fundamental poder predecir el comportamiento de las precipitaciones de agua a lo largo del año. Los métodos que utilizaban las personas del rancho para tal predicción eran la lectura de las

¹⁴¹ Traducción propia. Cursivas agregadas por mí.

¹⁴² Forma de producción agrícola que depende principalmente de la temporada de lluvias para poder sembrar, se contrasta principalmente con la agricultura de riego, que no depende primordialmente del flujo lluvioso.

cabañuelas y las casas de la luna. Con la caída de las primeras precipitaciones en enero y febrero (las cabañuelas) se podía saber cuáles serían los meses más importantes de lluvia a lo largo del año, mientras que, en determinados momentos la casa de la luna (el halo lunar) indicaba la posibilidad de lluvia, sequía o calor, que la gente puede leer en medida de si el halo es luminoso, tenue, si se encuentra a cierta distancia de la luna o de cierto color; con ese método se puede reconocer que el comportamiento meteorológico cambiará en los próximos días.

Mientras algunas personas me contaban sobre esos métodos utilizados en la siembra, en las conversaciones casuales, reconocí que en la actualidad el método de predicción es un tanto distinto y se expresaba en una frase como “pues dicen que este año va a llover mucho, ojalá que sí”, o “ahí pasaron que quién sabe en qué otro lado están cayendo unos tormentones”. Ahora, ¿qué me dicen esas frases sobre las discusiones de la categoría *onlife*?

La primera frase, “pues dicen que este año sí va a llover mucho...”, me hizo preguntarme ¿quiénes dicen eso? Si recordamos como en el rancho la configuración social tiende a que todos se conocen, hubiera sido más fácil decir que a cierta persona dijo que llovería mucho. Pero, aparentemente no se trata de una persona del rancho quién lo dice, sino de un constante flujo de información a través de la radio, televisión e internet. Cuando escuché la frase “ahí pasaron que en quién sabe dónde están cayendo unos tormentones” apunta a que la posibilidad de conocer información meteorológica a través de distintos medios configura en la actualidad el método de predicción de la temporada de lluvias. Por el contrario, las formas locales de predecir el clima se van utilizando en menor medida. La gente de mayor edad (los hijos de Julio y Regina, y sus nietos en edad adulta) pueden combinar ambas formas de predecir el clima, no es totalmente una u otra.

Cuando se trata de leer el clima a través de un *smartphone*, son algoritmos, operantes en una vasta red de flujo de información y servidores interconectados, los que dicen que posiblemente llueva mucho; o esa misma red es la que permite darse cuenta que en algún lugar del mundo está lloviendo torrencialmente, y que ese dato, sea incorporado para crear especulaciones de la situación local, habla ya de que el

rancho se está reconfigurando en el sentido de que lo que acontece en cualquier lugar del mundo puede incorporarse a la subjetividad de las personas, y que es, de algún modo, incorporarse en su existencia inmediata.

Ahora bien, ¿qué relación tiene eso con el norteño sax? Lo que sucede con la incorporación de un fenómeno musical de este tipo es que también se ha jugado un proceso similar al de la predicción climática, pero con sus propios matices y significantes. En el capítulo 3, cuando hablé de las relaciones entre música, medios y el rancho, en específico de la configuración de los bailes pre mediáticos, *broadcasting* y *post-broadcasting*, vimos que la incorporación de elementos musicales del exterior”del rancho configuraron considerablemente en cada uno de los tres momentos de relación, pero más en específico en el mundo donde las redes y los sistemas de difusión convergen, es decir, en el baile de rancho con norteño sax.

De todos los elementos que podríamos hablar me centraré en la circulación del repertorio. Tengo pocas referencias sobre la versatilidad del repertorio en el baile pre-mediático en la región, lo que sé es que la interpretación estaba a cargo de un grupo de músicos específicamente. Entonces, la versatilidad de las piezas a interpretar dependía del trabajo que esos músicos realizaban para aprender las canciones y posiblemente componer algunas. Cuando dispositivos como la radio y el tocadiscos comenzaron a ser usados en el rancho,¹⁴³ el repertorio se transformó considerablemente, pues la radio permitía la transmisión de repertorios de múltiples artistas (principalmente de la canción ranchera y norteña), esas canciones eran aprendidas por los músicos en medida que el público las solicitaba en los bailes; algo similar pasaba cuando se contrataba un tocadiscos y la gente pedía que se tocaran los discos de artistas como las Jilguerillas, los Tigres del Norte, José José, el Palomo y el Gorrión, entre otros.

¹⁴³ En el capítulo 3 explico la forma en que la radio y el tocadiscos se incorporaron a la vida de rancho durante la segunda mitad del siglo XX. La televisión como dispositivo de transmisión *broadcasting* comenzó a utilizarse, en la Mesa de Ibarilla, a final de la década de los 80 y principios de los 90.

Fue hasta que se articularon complejas redes de intercambio en el internet con la difusión por radio y televisión (*post-broadcasting*), que la música de norteño sax incorporó repertorios de expresiones musicales que podrían considerarse lejanas a la cultura musical, de géneros como rock, el pop, la música de concierto occidental o la música electrónica. Con respecto a las relaciones de difusión en los tres momentos mencionados¹⁴⁴ Jean-Gabriel Ganascia afirma que en:

[...] estos diferentes modos de difusión, que definen diferentes lógicas de comunicación, la proximidad espacial juega un papel importante, o más precisamente, ha jugado un papel crucial durante miles de años mientras que, hoy, con las comunicaciones electrónicas, no juega ningún papel en absoluto. Más precisamente, las mejoras tecnológicas aumentan considerablemente el alcance y la velocidad de los intercambios de información y, en última instancia, hacen que todas las comunicaciones sean casi instantáneas en la superficie de la tierra. (Ganascia, 2015, pág. 67)¹⁴⁵

La compresión en tiempo y espacio de los intercambios mediados por el internet ha sido un detonador de las prácticas del norteño sax, ya en el capítulo segundo sugerí considerablemente cómo las colaboraciones de los públicos estaban alimentando constantemente a los conjuntos y las compañías de difusión mediante videoclips, comentarios y fotografías. Esa colaboración no podría ser posible sin el acceso a *smartphones* u otros dispositivos electrónicos mediante los cuales se intercambia información desde diversos lugares del mundo. Si Ganascia considera que la tensión de proximidad deja de jugar un papel importante gracias a la abundancia de dispositivos que permiten comunicaciones casi instantáneas, yo considero para el caso del rancho, que no carecen de importancia, más bien, se reconfiguran.

La constante retroalimentación entre públicos, conjuntos y compañías difusoras puede ayudar a pensar el lugar que ocupan los escuchas en un espacio

¹⁴⁴ En el texto citado de Jean-Gabriel Ganascia, también hace una periodización que se puede equiparar a la de José Luis Fernández, los enfoques de cada periodo son muy similares, Ganascia los nombra y habla de los tres periodos como *unicast*, *broadcast* y *multicast*.

¹⁴⁵ Traducción propia.

hiperconectado. Ganascia, al explicar la reducción de las limitaciones físicas en la producción y lectura de libros de orden informativo-académico, señala la importancia que tienen las redes de colaboración e intercambio en sitios como Wikipedia:

Más precisamente, la estructura de Internet permite a los lectores participar en el proceso de redacción dando su opinión e iniciando o modificando artículos. Los lectores se convierten en escritores y pueden decidir por sí mismos los elementos que desean. Entonces, el papel de los editores se transforma. (Ganascia, 2015, pág. 67)¹⁴⁶

Por analogía, pensar en la agencia¹⁴⁷ que adquieren los escuchas de la música de norteño sax implica reconocer de qué manera un proyecto que antes estaba a cargo de las disqueras (de la música norteña) ahora es influido considerablemente por sus públicos hasta el grado que se construye continuamente un género musical que parece encajar perfectamente con las relaciones sociales, imaginarios y expectativas de muchas comunidades localizadas en la periferia y en zonas rurales del país. Es en este último proceso donde aparecen también los otros dos paradigmas puestos a discusión en la Iniciativa Onlife: las consecuencias de un alto flujo de información que permiten a la gente estar hiperconectada y tener acceso a un mundo lleno de información a través de un dispositivo tecnológico dan lugar a pensar en el tercer paradigma de la discusión *onlife*. Por otro lado, la forma en que las instituciones disqueras y difusoras *broadcasting* dejan de tener el papel casi omni-decisivo en las elecciones de escucha de sus usuarios, quienes en su constante relación reorganizan las prácticas de los conjuntos y las estrategias de las compañías difusoras, me permiten pensar en el cuarto paradigma.

Así como las tormentas que acontecen en cualquier otro lugar del mundo ayudan a la gente de la Mesa de Ibarrilla a pensar en las posibilidades inmediatas de sus

¹⁴⁶ Traducción propia.

¹⁴⁷ Para hablar de agencia retomo el planteamiento que hacen Jason Stanyek y Benjamin Piekut, en el que consideran la agencia más allá de una pura intencionalidad que posee un individuo. Para los autores la agencia debe entenderse en términos de una relación, en la cual los elementos relacionados se afectan recíprocamente. En otras palabras, entienden la agencia como efectividad, como una relación que produce efectos en sus elementos involucrados (2012).

condiciones de vida, las expresiones musicales y colaboraciones que suceden en otros lugares, y que circulan por internet, se incorporan también a la experiencia local. Cuando un conjunto comienza a ser nombrado como bueno, en las redes sociales y plataformas de internet, genera una nueva expectativa de un baile, y a lo mejor si está sonando torrencialmente en algún otro lugar, posiblemente suene aquí también en un momento próximo.

4.3 La semiosfera del rancho y su frontera

Ya en la última parte del capítulo anterior reflexioné sobre considerar el baile y la hexis corporal como un texto que puede adquirir ciertas interpretaciones dentro de lo que llamaré, por el momento, una semiosfera del rancho. Sin embargo, quiero comenzar a plantear el funcionamiento de ese organismo semiótico ranchero a través de su frontera y en las tensiones entre las estructuras que operan dentro de él.

Lotman señala que la semiosfera contiene dos rasgos distintivos: el primero es la presencia de una frontera que indica su carácter delimitado y el segundo es su irregularidad semiótica, donde se articulan estructuras nucleares y otras no tan centrales que chocan entre sí (Lotman, 1996). Define la frontera semiótica como los “puntos pertenecientes al espacio interior y exterior, la suma de traductores o filtros [...] bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996, pág. 12). En ese sentido, todo lo que se encuentre fuera de esos puntos podrá ser ilegible o considerado un no texto (posiblemente parte de otro organismo semiótico). Ahora bien: ¿cómo pensar la frontera del rancho y cuáles son esos puntos traductores?

Para comenzar a responder esa pregunta, retomo nuevamente a Lotman cuando dice que una semiosfera tiene el carácter de una persona semiótica,¹⁴⁸ lo que invita a preguntarme: ¿qué tan extensa es la persona semiótica que articula el rancho?

¹⁴⁸ La explicación de la persona semiótica se encuentra en la primera sección del capítulo tercero.

Para eso, Lotman da otra pista: cuenta que “en los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental” (1996, pág. 14). Sin embargo, la delimitación del territorio en el sentido de la propiedad de la tierra parece insuficiente cuando pensamos en el ejemplo con el que se abrió este capítulo en el que el procurar del rancho ha roto con la barrera geográfica gracias a los dispositivos de comunicación e intercambio. De cierta forma, el sentido del rancho llegó hasta Fresno, California, dónde vive Cuca.

Para pensar el territorio me parece de gran utilidad retomar una discusión de la geografía social en función del principio territorial. La geógrafa Geneviève Cortes considera que uno de los retos de la geografía en contextos de globalización es reconocer la importancia de las organizaciones socio-espaciales en un contexto de alta movilidad y fluidez en el campo de la migración, pues las construcciones nacionales, políticas estatales y la permanencia prolongada en un solo lugar por parte de los sujetos, disminuyen en importancia en un mundo donde el soporte de movilidad espacial se encuentra en la multiplicación de redes de información, flujo de capital y de bienes (Cortes, 2009). En ese sentido, la geografía social se propone replantear el principio territorial, colocando al sujeto como un actor que construye su espacio de vida en medida de sus disposiciones económicas, afectivas, culturales e identitarias. Frente a eso, la propuesta apunta a no pensar en territorio, sino en un espacio de vida, el cual se compone por la articulación de un espacio vivido y un espacio social (2009, pág. 45). Cortes retoma entonces los conceptos del geógrafo Armand Frémont, quien define el espacio vivido como “lugares económicamente y socialmente complementarios para un individuo o un grupo. Se descompone según diferentes ritmos de tiempos, cambia según las estaciones o los meses, y se transforman *[sic]* según las edades. La distancia-tiempo constituye una noción imprescindible para la interpretación de los espacios de vida” (Frémont, 2004, citado en Cortes, 2009, pág. 45); si bien en la Mesa de Ibarra el territorio como propiedad está bien delimitado, los lugares económicos y socialmente activos ya no se reducen a la propiedad de la tierra, el espacio de vida se articula con la ciudad de León y con otros ranchos en medida que la gente de la comunidad traza sus trayectorias por diversos lugares. Incluso, aunque Cuca haya dejado de vivir en

el país, no deja de ser pertenecer al rancho, porque existen lazos afectivos e identitarios que prolongan el rancho a cualquier lugar que ella habite en California, su espacio de vida se tuvo que prolongar transnacionalmente, pero no descarta la posibilidad de volver con su familia y su comunidad.

Por otro lado, el espacio social se conforma por “la red de lugares frecuentados y se organiza por las relaciones en este sistema de lugares. La red de lugares [...] surge como la expresión de una red de sociabilidad” (2009, pág. 45). Desde esa posición, entonces, sugiere Cortes que el reto es encontrar el significante de las prácticas que constituyen el espacio vivido y dan sentido a los lugares (2009, pág. 46). El espacio social del rancho ya no se reduce tampoco a los lugares frecuentados físicamente, sino que las tecnologías de la información y la comunicación, como lo hablé en el capítulo 2, trazan lugares sociales en las redes de internet; desde esta perspectiva, el rancho como espacio de vida va más allá de la cercas que rodean la Mesa de Ibarra, más allá de lugares físicos, y se extiende hasta las complejas constelaciones de las redes de internet, porque lo que conecta y da sentido a todos esos espacios sigue siendo el rancho, como imaginario como estructura familiar y comunitaria o como la música de norteño sax.

El planteamiento del espacio de vida retomado por Cortes, para el caso de la migración y la circularidad migratoria, puede ayudarme a pensar la espacialidad del organismo semiótico. Hace un par de años, Luisa Becerra decidió crear una página de Facebook llamada Pasión Vaquera¹⁴⁹, que servía para compartir imágenes, música y frases sobre el rancho. Cuando diseñó su página tuvo muy presente que ella descende de una familia de rancho, situación que le hizo pasar por momentos de burla y humillación cuando estudiaba en la ciudad de León. Pero actualmente considera que se siente orgullosa de venir de una familia de rancho y al crear la página ella está dando a conocer la forma en que vive, buscando un lado divertido y enorgullecedor del rancho para que deje de ser motivo de burla.

¹⁴⁹ Se puede consultar la página de Facebook en el siguiente *link*:
<https://www.facebook.com/Pasi%C3%B3n-vaquera-100262981704685>

A partir de administrar y crear contenido para su página, Luisa reconoce que, en México, “se vive mucho así” (en el rancho), y que la han contactado personas de otros lugares del país para decirle que se sienten identificadas con las frases, imágenes y canciones que ella comparte. Más allá del sentido reivindicatorio del rancho, me interesa observar cómo el rancho aparece en esta práctica como nodo articulador. El rancho está conectado más allá de las comunidades específicas, de tal forma que el norteño sax y la música del tipo regional mexicano están involucrados en un sistema de significación mucho más amplio que la música (como había apuntado ya al final del capítulo 2). Es así que el norteño sax opera dentro de ese organismo semiótico.

En medida de que el rancho se puede expandir en términos de prácticas y significantes, me pregunto: ¿cómo distinguir lo que se encuentra dentro de la semiosfera del rancho y lo que se encuentra fuera? Ya que no es objetivo de este trabajo hablar de todas las esferas y lugares donde el rancho se articula en el mundo, me centraré en lo que me concierne por ahora: la música de norteño sax.

Tomaré como ejemplo nuevamente un meme que circula sobre la música de este género, sobre el cual ya he mencionado que los públicos pueden incorporar cualquier meme al organismo semiótico del rancho con el simple hecho de colocar un signo/texto que lo represente; por ejemplo, una bota o un sombrero (ver imagen 17). El meme siguiente responde a una escena del programa de televisión Bob Esponja; en dicha escena, el personaje de Bob despierta de su hibernación a su amiga, la ardilla Arenita. Justo después de despertarla, Arenita entra en un estado de estrés y enojo por el que comienza a destruir todo lo que se le pone en frente. A esa situación solo basta con agregarle un sombrero y un diálogo que hable sobre el baile, que pondría a una mamá de rancho en la misma situación de Arenita. El meme pasa entonces por un proceso de rancherización, de traducción semiótica:



Imagen 17. Huapangos y Norteñas Sax VIP (2019) ¿dónde está el seguro popular? [Archivo digital].

De la misma forma, cuando se incorpora una canción como *La isla bonita*, de Madonna, al repertorio del norteño sax, pasa por un filtro traductor a través de la interpretación del conjunto, y aquí podría aventurar una hipótesis que no tengo cómo sostener ahora (podría hacerlo en un trabajo posterior), aunque considero que en ese proceso de traducción el saxofón funge como traductor del idioma y de sentido de la pieza, cuando la voz con un significado particular y un idioma particular son desplazados quedando solo un resto sonoro de la obra de Madonna que se reconoce como global, pero se incorpora a la escucha en el rancho.

El repertorio norteño remite a un rancho del pasado, a ese rancho en el que las relaciones sociales parecían familiares y las letras de las canciones se relacionan con lo cercano, lo inmediato, a un momento de conquista, a un personaje valiente, al campo, y como han mencionado mis interlocutores, es la música de la gente

grande, y por tanto es tranquila como la vida de rancho. Pero ¿qué nos dicen los huapangos-merequetengues? Como escuché en alguna entrevista, en los huapangos “entra todo”, y yo me pregunto: ¿qué es ese todo y a dónde entra?

Si recordamos los planteamientos de Lotman sobre la cultura, el lenguaje de ordenamiento espacial se constituye en medida que el universo se ve representado en el ordenamiento del rancho y del espacio ritual. En el baile como acontecimiento se pueden encontrar los espacios para lo divino y lo humano¹⁵⁰ (al igual que en la fiesta), pero no solo eso: también hay una división territorial que ordena el universo semiótico, entre lo que está dentro del rancho y lo que no. El baile permite la presencia sincrónica de esos dos espacios: se puede ser reggaetonero e ir a bailar huapangos y norteñas, se puede usar botas tanto como zapatos deportivos y de tacón, un huapango puede estar tocado por un conjunto norteño pero la melodía es de una canción de una banda europea de metal. Como ejemplo, la siguiente imagen acompañada de la descripción “nosotros podemos ser los dos al mismo tiempo”:



Imagen 18. Huapango y norteñas Sax VIP (2018). Nosotros podemos ser los dos al mismo tiempo [Fotografía digital].

¹⁵⁰ Retomando el señalamiento que hice en el capítulo tercero, el baile en su mayoría de casos está precedido por una celebración religiosa (lo divino) y un banquete.

La semiosfera del rancho contiene una serie de estructuras que operan fuertemente: el rancho como símbolo, el rancho como una estructura organizativa de producción y de esquemas sociales, como constructor de sentido en las socializaciones de plataformas de internet, como configuración espacial y posiblemente muchas otras. Si desde la perspectiva de la iniciativa *onlife* las distancias territoriales y temporales van careciendo de importancia, lo que me muestra el espacio del baile como frontera es que no carecen de importancia, más bien se reconfiguran. Lo de adentro y lo de afuera se encuentran jugándose en el espacio de vida, se relativizan y reconfiguran en procesos de constitución de sujetos y expresiones musicales como el norteño sax, por tanto, se encuentran sumergidas en ese *continuum* semiótico. Mientras la música norteña apela a ese rancho del pasado, los huapangos apuntan a ser espacios en frontera que permiten el diálogo con otros sistemas semióticos.

CONCLUSIONES

La pregunta central de mi investigación concernía saber cuál era el lugar del baile con música de norteño sax en la vida ranchera en la Mesa barrilla. Para poder comprenderlo tuve que atravesar por un proceso reflexivo en cada capítulo que me pudiera articular las categorías de **baile**, **rancho** y **norteño sax**, en la medida que el rancho como nodo central apelaba a un significado distinto para mis informantes. En el capítulo primero, el baile con música de norteño sax fue asociado a una nueva forma de experiencia social en la comunidad estudiada, diferente a una del pasado en la que bailar era sano y no aparecían “muchachos tan chiquillos” como en la actualidad. Fue de gran importancia comprender el rancho del pasado en el que se bailaba sano y las condiciones de su transformación mediante el modelo de transición social de la antropología económica, lo cual ayudó a comprender las posibilidades materiales de realización de un baile con norteño sax. La independencia económica de los miembros de la familia, las estructuras de organización comunitaria y la relación económica y social con la ciudad, transformaron un rancho familiar en una comunidad diversa socialmente que puede organizar y disfrutar de un baile que cumpla con su expectativa.

Hacia el capítulo segundo abundé sobre el proceso que me permitió encontrar las tres categorías centrales de la investigación (rancho-baile-norteño sax); lo que en un primer momento fue una experiencia altamente afectiva y subjetiva, pronto se convirtió en una motivación para emprender una investigación. Fue a través de un proceso sistemático de categorización que tracé las líneas de organización del norteño sax, estableciendo diferencias y similitudes con otros géneros musicales y poniendo cierto orden heurístico a su organización interna. Ahí aparecieron las formas en que se objetiva su repertorio a partir de huapangos, norteñas y románticas, las formas en las que se baila y las narrativas que lo acompañan. Fue mediante una revisión de esas narrativas que el baile, el norteño sax y el rancho se convirtieron en mis ejes de análisis. En ese proceso de categorización de narrativas el rancho apareció como un símbolo que no pertenece solamente a la música de norteño sax sino también a otros géneros musicales.

En el capítulo tercero hubo que comprender cómo el rancho simbólico de las narrativas del norteño sax y la estructura económica-social de la comunidad ranchera de Mesa de Ibarra dotaban de cierta estructura y se materializaban en el baile como acontecimiento y como expresión. El baile como evento de celebración entrama una serie de condiciones que lo vuelven el ambiente propicio para el disfrute y la experiencia del cuerpo en movimiento. Gracias a esas condiciones, el baile como expresión corporal es una experiencia que permite el olvido de problemas, la curación, la movilidad, la felicidad y las ganas de vivir que envuelven la vida cotidiana. Sin el baile, la experiencia de la vida cotidiana se expresa como enfermedad, tristeza, inmovilidad, desgano y falta de vida. Es así que el baile no se reduce al acto de movimiento corporal, y en ese sentido, el baile constituye al mismo tiempo las posibilidades de ganarse la vida, de establecer las relaciones sociales y afectivas que construyen al rancho. A su vez, la música de norteño sax brinda las posibilidades de experiencia a los nuevos actores sociales que ahora forman parte del universo ranchero gracias a las redes de trabajo, sociabilidad y de intercambio por internet, su repertorio ofrece amplitud expresiva para los sujetos que conforman ese rancho contemporáneo, donde hay música de señores y del pasado (norteñas), de parejas (románticas) y de todo lo demás que pueda caber (los huapangos). El cuerpo que baila como signo social se encuentra codificado en un contexto en el cual el baile en su dinámica social y expresiva permite gestionar relaciones amistosas y sexo afectivas, y brinda una amplia gama de expresiones sonoras para que cualquiera que asista tenga la posibilidad de bailar.

En el último capítulo planteo la posibilidad de abrir una discusión para repensar el rancho en función de ciertas prácticas que la investigación etnográfica con música de norteño sax me permitió observar. Dichas prácticas consisten en la extensión de una forma de sociabilidad entre la gente del rancho que se basa en la costumbre de procurar y cuidar, y el compartir experiencias que remiten al rancho a través de plataformas de internet como Facebook, YouTube e Instagram, en las que se encuentran las comunidades de intercambio y sociabilidad en torno al norteño sax. Los distintos significados que se le adjudican al rancho con relación a música de norteño sax y el baile, me hicieron observar de qué manera la música de norteño

sax está inmersa en un organismo semiótico ranchero mucho más amplio, de forma que el género no puede explicarse sin el rancho, pero el rancho sí puede explicarse sin el norteño sax.

En suma, la conclusión de este trabajo es que el baile con música de norteño sax es un dispositivo textual complejo en el cual el ordenamiento espacial de lo que pertenece al rancho y lo que se encuentra fuera de él se hacen posibles simultáneamente, donde una frase como “mata dos pájaros de un tiro, anduviera bailando huapango y a la misma vez en *wish outdoor*” hace que el huapango que pertenece al rancho y el *Wish outdoor* que pertenece al mundo exterior del rancho se materialicen en el mismo espacio, en el mismo baile y en el mismo sujeto. Ese baile con música de norteño sax contiene una gama de sonoridades que remiten al rancho del pasado, al de los señores que bailan tranquilo y que trabajaban la tierra, con música romántica que remite al espacio propio del baile como el momento para establecer relaciones amorosas donde la expresión corporal está codificada en un lenguaje que precede a la palabra, pero contiene también esos huapangos merequetengues donde entra todo y que, como puntos de frontera, pertenecen tanto al rancho como a la multiplicidad de conexiones sociales, económicas y semióticas que el rancho hace con su mundo exterior.

El baile de norteño sax se encuentra atravesado por el rancho en sus múltiples estructuras: a) en su realización material y social en función de la transformación de un rancho como unidad de producción familiar en una comunidad ranchera con diversidad de actividades económicas y nuevas relaciones sociales que permiten costear un evento de ese tipo; b) en el acceso al intercambio y flujo de información a través de telecomunicaciones e internet que permiten extender las prácticas sociales rancheras hacia otras latitudes, compartir un sentido identitario ranchero en comunidades en plataformas de internet y establecer contacto con los conjuntos de norteño sax y las compañías difusoras; c) en su configuración narrativa a través de un rancho-símbolo que precede a las comunidades rancheras actuales y que configura una identidad en torno a la ruralidad en las músicas de corte regional mexicano, pero que, además, se hace presente en un repertorio norteño que remite

a ese rancho del pasado y que funciona como un nodo que permite el intercambio de información en el internet entre personas que se identifican fuertemente con el rancho como espacio de vida; d) en su continuo navegar por un organismo semiótico ranchero, una semiosfera del rancho, que codifica sus prácticas y que le permite reinventarse continuamente como un género musical; ese mismo *continuum* semiótico codifica el baile como parte del rancho sin importar cuántos elementos nuevos aparezcan y cuantos desaparezcan, ya que su constante reconfiguración es la que posibilita la continuidad.

Este trabajo de investigación etnomusicológica da cuenta de un complejo entramado de sentidos que atraviesan las prácticas musicales a los que se puede acceder en medida que se reconocen los marcos de referencia de los interlocutores. Cuando decidí trabajar con la categoría de **rancho**, por ejemplo, no había previsto la variedad de significantes y estructuras semióticas que se podían articular bajo el mismo vocablo, dentro de la misma comunidad e incluso de la misma persona que lo expresa. La comprensión de ese rancho como organismo semiótico complejo materializado en comunidades rancheras específicas y en sitios de internet, podría permitir a futuro una discusión sobre cómo se ha conceptualizado el rancho desde la academia.

Al hacer frente a un contexto contemporáneo hiperconectado, me permito señalar la importancia de considerar ese contexto en la investigación etnomusicológica no solo en términos de la circulación e intercambio de algo previo, sino en la forma en que ese contexto es constitutivo de las prácticas musicales y los sentidos que se tejen en ellas, con lo que apunto considerablemente a pensar dos veces el uso la dicotomía real-virtual en la investigación etnomusicológica.

La investigación, en términos generales, no queda cerrada: mientras termino de escribir este reporte, se me aparecen una serie de inquietudes sobre la amplitud que puede adquirir la relación entre la música de norteño sax y el baile de rancho. Entre otras posibilidades, podría ampliarse la discusión sobre lo que aporta la antropología económica y detallar con más precisión los sistemas de producción; a la vez, las redes de sociabilidad ampliarían el panorama interpretativo para muchos

de los elementos que aparecen en el norteño sax pero que no se han explorado aquí (como, por ejemplo, la presencia de sexualidades diversas en los bailes, los perfiles de las juventudes que conforman sus públicos más allá del rancho, la posible relación entre los objetos musicales y el caso de la migración hacia Estados Unidos, o la transformación de la escucha para la gente del lugar).

En espera también queda la posibilidad de explorar en profundidad las dinámicas de producción, circulación y financiamiento de los conjuntos de norteño sax. La hipótesis que manejo en este momento sugiere que esas dinámicas también tienen una especie de organización basada en las relaciones sociales rancheras y no solo en el imaginario.

Por último, la forma en que construí mi objeto de investigación me llevó a plantear algunas interpretaciones de lo que el baile es en tanto expresión corporal; sin embargo, podrían existir otros lenguajes ocultos o extremadamente difíciles de encontrar que puedan apuntar a explorar el baile en otras dimensiones. Resta también poner en cuestión la hipótesis del lugar que ocupa el saxofón como un traductor de otros organismos semióticos a la semiosfera del rancho, así como extender la discusión sobre la nueva conceptualización del rancho a través de las observaciones aquí planteadas.

Anexo 1. El rancho como unidad de producción familiar en la Mesa de Ibarilla

En este anexo describo algunas características de la organización económica y familiar del rancho como unidad de producción mencionado en el apartado 1.3.1 del capítulo 1. Para lograr esta descripción, realicé todo un proceso de indagación en conversaciones informales mientras apoyaba en actividades como el cuidado de chivas o la elaboración de queso, además de una serie de entrevistas con Eduardo Becerra, Florina Gómez, Samuel Becerra, Esther Pérez, Luz Sánchez, Luz López y Raúl Pérez, todos ellos de la Mesa de Ibarilla.

Historias de familia

Hacia las primeras décadas del siglo XX, el matrimonio compuesto por María del Refugio Aranda y Donaciano Becerra eran dueños de algunas extensiones de terreno entre la localidad de San Jorge y Agua Zarca; los siete hijos e hijas que llevaban los apellidos Becerra Aranda eran: Julio, Luz, Pedro, Pedrillo, Virginia, Daniel y José. La familia vivía en la localidad de San Jorge que también estaba habitada por la familia de José Dolores Becerra y Cenobia Bravo, y la de Florentino Becerra y Camila Galván (desconozco hasta el momento el parentesco entre estas familias).

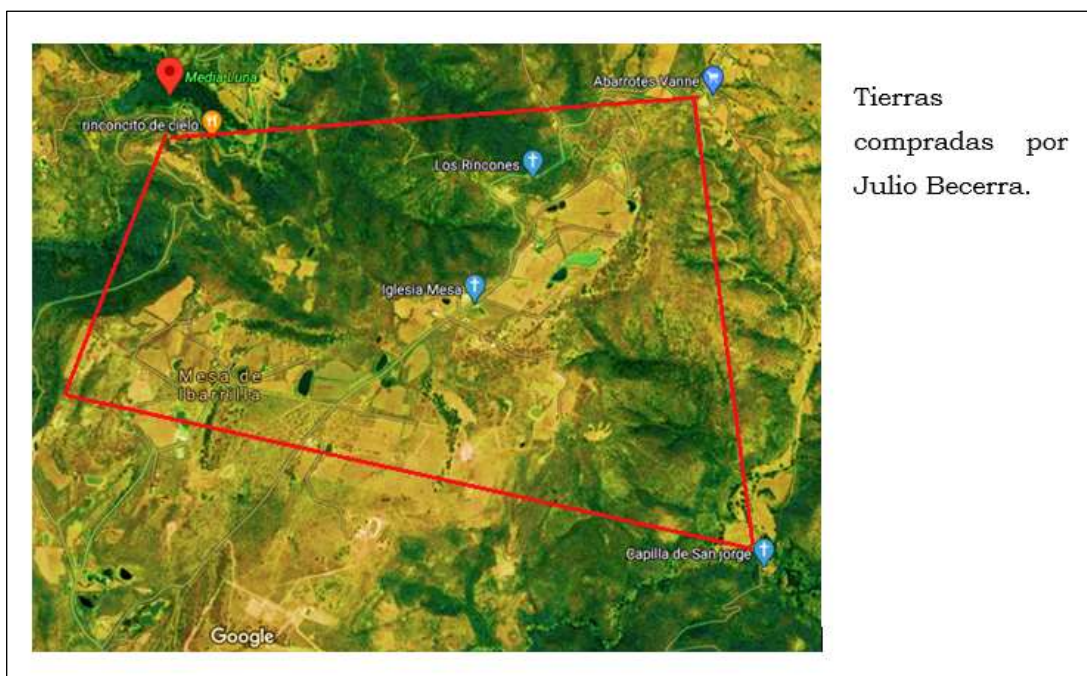
En esos albores del siglo, Julio Becerra Aranda contrajo matrimonio con Regina Galván y se quedaron a vivir en el mismo rancho de San Jorge en la casa de los padres de Julio. Un día entre los años 1914 y 1918 a la joven Luz Becerra Aranda le mandaron la prenda¹⁵¹ de manos de su hermano Pedrillo, ella le confió el secreto a su cuñada Regina Galván y ésta; a su vez, decidió contarlo a su esposo. Julio, al

¹⁵¹ Según el relato, para esos momentos en la región se acostumbraba que para emplazar una relación de noviazgo/matrimonio, el hombre enviaba una prenda (pañuelo, peineta, aretes o una carta) a la mujer y esta tomaba la decisión de quedárselo o enviarlo de regreso. Si ella decidía conservarlo era indicativo de que comenzaba el noviazgo. Cuando esto se hacía en ausencia de los padres era motivo de humillación para la familia porque la situación ideal era ir a pedir la novia, un acto en el cual los padres del hombre acudían a casa de los padres de la mujer y acordaban llevar a cabo la unión matrimonial o no.

enterarse, llevo a Luz con sus padres y le reclamó por el acto, a lo que Luz respondió “sí, pero ya se la voy a regresar”. Esa respuesta le costó a la joven una cachetada de su hermano. Refugio Aranda gritó a su esposo: “Mira Donaciano, Julio le pega a Luz” y Donaciano solo dijo: “no se peleen muchachos, no se peleen”. El acto fue tan mal recibido por la familia que en las palabras de “yo ya me voy pa’ Los Epazotes con mi familia malaveriguada”,¹⁵² Refugio decidió trasladarse a otro lugar para vivir con todos sus hijos solteros. Así fue como Julio se quedó a cargo de la porción de tierra de San Jorge, sus hermanos Daniel y José en las tierras de Los Epazotes (al norte de la región estudiada), mientras que Virginia contrajo matrimonio y se mudó a San José del Consuelo en la ciudad de León.

A cargo de la porción de tierra en San Jorge, el matrimonio de Julio y Regina tuvo 8 hijos e hijas que llevaban los apellidos Becerra Galván y sus nombres son: Abel, Samuel, Jesús, Francisco, Guadalupe, Susana, Elpidia y Rafaela. La familia se dedicaba al cultivo (maíz, frijol y calabaza), así como a la crianza de ganado y la producción de queso que se vendía en la ciudad de León. La labor de campo implicaba muchas horas de trabajo para la familia y el deseo de Julio por dejarles un lugar para trabajar a todos sus hijos e hijas le hacía limitar los gastos de alimentación. Todos trabajaban desde la madrugada cuando el padre repartía las actividades en el campo y a la hora del almuerzo no había más que unas tortillas embarradas con jitomate asado. La limitación de gastos que Julio tenía para con su familia le permitió ahorrar suficiente dinero para comprar a las hermanas Petra y Josefina (se desconoce el apellido, al parecer eran herederas del lugar) el terreno que va desde San Jorge casi hasta la Media Luna y Los Rincones (Ver mapa 3).

¹⁵² Descubierta en un mal acto.



Mapa 3. Perímetro aproximado de las tierras compradas por Julio Becerra.¹⁵³

Aquel terreno fue heredado a sus hijos e hijas para que en la edad adulta contrajeran matrimonio y trabajaran la tierra con sus respectivos hijos e hijas.¹⁵⁴ Casi todos los hijos de Julio y Regina se quedaron a vivir en ese territorio a excepción de Rafaela, Susana y Jesús que cedieron el terreno a sus hermanos. Ahí construyeron sus casas y tuvieron a sus familias que se asentaron en el territorio entre 1950 y 1970 donde continuaron la labor de cultivo, crianza de ganado y elaboración y venta de queso. Aunque cada familia tenía su ganado y su propia producción, la venta se hacía en conjunto pues todas las mañanas en un lugar estratégico se colocaba la leche y el queso de todos y alguien pasaba a recogerlo para llevarlo a vender a la ciudad de León. Algunas otras familias que no son hijos de Julio y Regina también llegaron a la región para quedarse a vivir allí; con motivo de la Reforma Agraria

¹⁵³ Mapa a color para ubicar el relieve y los campos de siembra.

¹⁵⁴ La comunidad, ahora llamada Mesa de Ibarquilla se encontraba activa en el Censo de 1910 con un total de 48 habitantes bajo la categoría de rancho, sin embargo, para el censo de 1921 la localidad fue dada de baja por el INEGI y permaneció así durante 50 años aproximadamente, se desconocen las razones por las que fue dada de baja. Para el censo de 1970 la comunidad fue rehabilitada y contaba con un total de 3 habitantes, hecho que coincide con las fechas en las que los hijos de Julio Becerra comenzaron a establecerse en el territorio para vivir y trabajar.

adquirieron el Ejido que llega desde La Mesa de Ibarra hasta la colonia Ibarra en León, Guanajuato.

Agricultura

En el rancho como unidad de producción familiar las actividades del año estaban organizadas con base en el ciclo anual de siembra y cosecha de maíz, frijol y calabaza. Actualmente, la siembra sigue la misma dinámica temporal, pero las actividades del rancho ya no están organizadas bajo este eje.

Desbordada

La desbordada durante los meses de enero y febrero, daba inicio al ciclo anual de siembra y cosecha de maíz, frijol y calabaza. Específicamente, iniciaba con la caída de las cabañuelas¹⁵⁵ o la aguanieve, era entonces cuando la tierra se humedecía y había mayor facilidad para trabajarla. Para desbordar era necesario pasar la yunta y el arado¹⁵⁶ por encima de los surcos que quedaban del ciclo anterior, para destruirlos y remover la tierra. Esa labor era realizada por un hombre joven-adulto o el padre de familia, ya que el trabajo de lidiar con la yunta y manipular el arado requería mucho esfuerzo y cierto adiestramiento que podía resultar peligroso si un menor decidía hacerlo; por ejemplo, si el arado llevaba cierta velocidad por la fuerza de los animales que lo movían y había una roca enterrada en el surco, lo más probable era que el arado se levantara abruptamente, si no se tenía la fuerza para controlarlo, podía golpear fuertemente los brazos o la cara y “te podía tirar los

¹⁵⁵ Las cabañuelas son un método de observación y pronóstico meteorológico usado por campesinos en México y otros lugares del mundo. Para el caso de la región de estudio la observación comienza en enero con las lluvias y aguanieves caídas durante el primer mes del año. Los primeros doce días representan los doce meses del año, si llueve el cuarto día, por ejemplo, pronostica lluvias hacia el mes de abril y esto determina el inicio de la siembra en ese año. El método tiene variantes y formulas específicas adaptadas a cada uno de los espacios y lugares donde se usa. Para más información véase Fuentes y Fuentes (2003) y López (2012).

¹⁵⁶ El arado es el artefacto de madera o de metal usado para sembrar, ese artefacto se sujeta a un par de animales de fuerza como bueyes, mulas, burros o caballos que se llama yunta.

dientes”¹⁵⁷. Durante el ciclo anual de agricultura todos los procesos que involucraban el manejo de yunta y arado eran llevados a cabo por hombres jóvenes adultos, salvo en determinadas circunstancias.

Barbechada

Casi inmediatamente después de la desbordada había que barbechar; es decir, se tenían que volver a hacer los surcos utilizando arado y yunta con un proceso muy similar al anterior. Para hacer los surcos era necesario pasar el arado de un lado a otro del barbecho con una distancia de aproximadamente 50 a 60 centímetros de distancia, el espacio necesario para el crecimiento de la semilla. Además, debía hacerse en dirección perpendicular a la desbordada: si los surcos y la desbordada estaban en orientación norte-sur, entonces la barbechada se hacía en orientación este-oeste, esto ayudaba a remover la tierra en mayor profundidad y durante el tiempo de lluvias se resguardaba suficiente humedad en el barbecho para propiciar el crecimiento de la semilla.

Durante este proceso se podía utilizar el barbecho para sembrar garbanzo o cebada ya que es de un crecimiento rápido y soporta las frías temperaturas de invierno. Mientras un hombre joven-adulto manejaba el arado, cualquier otro miembro de la familia podía ir arrojando la semilla al suelo pasando justo detrás de él. Ya que en invierno la temperatura es baja y el sol no es tan potente, este trabajo podía hacerse a cualquier hora del día. El garbanzo o cebada podían cosecharse unos meses después.

¹⁵⁷ Expresión utilizada desde hace varias décadas en la comunidad para expresar el peligro de manipular el arado sin precaución.

Siembra

Cuando llegaba la temporada de lluvias (entre abril y mayo), se removía nuevamente la tierra con el arado y se procedía a sembrar la milpa¹⁵⁸. El trabajo podía hacerse durante la mañana para evitar la fatiga producida por el calor de medio día. Cualquier miembro o miembros de la familia colaboraban lanzando la semilla. Podía hacerlo también quien manejaba la yunta, pero eso implicaba más tiempo. Lo más sencillo era que alguien se adelantara con el arado y detrás fueran tres personas sembrando la respectiva semilla. El maíz se sembraba con una distancia entre 15 y 30 centímetros aproximadamente ya que crece solamente hacia arriba, el frijol cada uno o dos metros pues las matas no se extienden mucho; aunque pueden crecer hacia arriba si se sujetan de la caña del maíz, y la calabaza entre tres o cuatro matas por surco ya que el arbusto se extiende por varios metros en el suelo.

Arrastrada

La semilla de maíz tardaba, en aproximado, ocho días en nacer, y un poco más el frijol y la calabaza. En ese momento había que arrastrar con ramas de árboles de huizache para deshacer los cúmulos de tierra que se empezaban a endurecer y limitaban el crecimiento de la planta naciente. Cuando este proceso no se llevaba a cabo, muchos brotes de maíz quedaban atrapados bajo esos terrones y ya no crecían o crecían inclinados; durante este tiempo se tenía mucho cuidado de no dejar que los animales como gallinas o cabras se acercaran al barbecho porque podían comerse los pequeños brotes, además, había que andarse con mucho cuidado para evitar pisarlos. La tarea de arrastre la podía realizar toda la familia.

¹⁵⁸ Milpa es un método de cultivo mesoamericano que permite cultivar el maíz sin agotar los nutrientes de la tierra, la combinación de maíz, frijol y calabaza compensa los nutrientes y le da equilibrio para prevenir desgaste y erosión de la tierra sobre la que se siembra.

Escardada

Cuando el maíz había alcanzado los 10 centímetros de altura se volvía a pasar el arado para aflojar la tierra, pues, así como crecía el brote del maíz, frijol y la calabaza, también salían otras hierbas como quelites, zacate y tomatillo silvestre. Una vez pasado el arado, era necesario sacar todas las plantas silvestres que crecían en el barbecho, pues estas les quitaban nutrientes y espacio a las plantas sembradas. Cuando no se escardaba era muy probable que la milpa no creciera lo suficiente para dar una buena cosecha. Este trabajo se realizaba muy temprano y durante el día por lo agotador que era; para escardar se tenía que caminar sobre tierra húmeda y el lodo, con la espalda encorvada para sacar con mucha fuerza las hierbas desde la raíz, o se caminaba de rodillas con el cuidado de no dañar la siembra. A partir de este momento era muy probable que toda la familia se encontrara trabajando en el barbecho, salvo un hombre que tenía que haber ido a cuidar las chivas al monte y otra mujer que se quedaba a cuidar la casa y a preparar los alimentos para luego llevarlos a los demás al lugar de trabajo.

Segunda y tercera

Cuando la milpa alcanzaba entre 20 y 30 centímetros de altura, se repetía el proceso de escarda obligadamente. Después se dedicaba una tercera jornada si era necesario.

Cosecha de primicias

Cuando pasaban tres meses de que se había sembrado (entre agosto y octubre), era posible encontrar en el barbecho elotes, calabacitas y vainas de frijol tierno que no podían ser consumidas ni cortadas por la familia hasta que se ofrendaban las primicias; en esa primera cosecha, recolectaban los frutos de mejor calidad que

eran llevados al sacerdote de la iglesia católica más cercana¹⁵⁹ como agradecimiento a Dios por un año de cosecha. A partir de ese momento, la familia ya podía disponer frutos tiernos para su consumo.

Tumbada y armada de monos

Cuando la planta del maíz comenzaba a secarse y cambiaba de color verde a amarillo era momento de tumbarla para dejarla secar totalmente. La tumbada se ejecutaba por las mañanas ya que el rocío del amanecer humedecía la planta seca y ésta se podía manejar; si la hoja del maíz no estaba húmeda podía raspar o cortar la piel. Al mismo tiempo se cortaban las matas de calabaza y de frijol que también se estaban secando. El maíz se dejaba secar totalmente colocado de forma vertical en montículos llamados monos. La colocación de los monos en forma vertical respondía a la necesidad de que la cosecha no se llenase de gusanos ni se mojara con las lluvias de otoño, así se dejaba unos días hasta que la planta quedara totalmente seca.

Pisca de maíz

El mes de noviembre era el indicado para pisca el maíz; proceso que involucraba a toda la familia. Utilizaban un piscador; una especie de cuchara de metal duro que puede atravesar las densas capas de hojas de maíz para llegar a las mazorcas. Éstas se iban sacando una por una de su respectiva planta y se colocaban en costales para llevarlos al troje o el cuarto donde se almacenaba para el consumo del año venidero. Los hombres jóvenes adultos eran los encargados de cargar con los costales de maíz por lo pesados que eran (se podía usar un animal de carga para ayudarse). El proceso de pisca de maíz era muy tardado, duraba varias semanas.

¹⁵⁹ Inicialmente tenían que llevarlos caminando hasta el templo de Ibarilla y luego en años más recientes hacia los templos de la Mesa de Ibarilla y Rincón Grande según la cercanía.

Pisca de frijol

Cuando la planta de frijol estaba seca se arrastraba a la orilla del barbecho y se colocaba sobre costales o hule para varearlo. Se golpeaba fuertemente con palos de madera durante una hora, o hasta que estuviera casi toda la planta deshecha para que la semilla cayera sobre el hule o los costales. Una vez que se vareaba, se retiraba el exceso de arbusto seco y se esperaba a que el viento soplara fuertemente, entonces se tomaba el frijol en recipientes pequeños y se dejaba caer para que el viento se llevara la basura.

Pisca de calabaza

La pisca de calabaza era un proceso más sencillo, solo era necesario cortar la calabaza del tallo y arrastrarla al lugar de almacenamiento. Aunque era más sencillo pisca calabaza que frijol o maíz, también era duro, pues cada calabaza podía pesar entre 2 y 6 kilogramos que eran transportados hasta el troje. El sobrante de arbusto seco se colocaba a la orilla del barbecho.

Molida de rastrojo

Por último, una vez guardada toda la semilla de maíz, frijol y las calabazas, era momento de juntar todo el sobrante de las plantas secas para usarlo. Las hojas de la mazorca se utilizaban para preparar tamales y el resto se molía y se almacenaba para darles de comer a los animales en tiempos de sequía. Este último proceso era llevado a cabo por los hombres de la casa.

Es así como la agricultura ocupaba gran parte del trabajo anual y era llevado a cabo principalmente por los hombres de la familia, aunque no exclusivamente. El cuidado y exactitud en el trabajo aseguraba una buena cosecha para sobrevivir el año próximo; es por eso que se volvía tan riguroso llevar a cabo cada una de estas actividades, para evitar falta de alimento en tiempos posteriores.

Ganadería

Ganado bovino

La crianza de ganado bovino había sido fundamental en la región de estudio durante la época señalada al inicio del anexo. Cada rancho, organizado por cada familia, tenía en su posesión cierto número de animales de donde se obtenía leche, queso y carne para consumo familiar o para comercializar. El ganado preferentemente debía estar compuesto por vacas (hembras) pues de ellas se sacaba mejor provecho económico con la producción de leche, queso y crías; además de las vacas había que tener un toro completo¹⁶⁰ que sería usado como semental y en ciertos casos un par de bueyes para la carga.

Durante los meses de lluvia (abril, mayo, junio, julio y agosto) se juntaban los jefes de familia de ranchos cercanos para llevar el ganado a la sierra. Para tal actividad, había que arrear durante varios días y haber juntado dinero para pagar el terreno donde los animales permanecían y se alimentaban. Durante este tiempo de lluvia y de siembra se buscaba que los animales pudieran alimentarse en terrenos más extensos con abundante alimento, pues en terrenos más pequeños como los que poseían en la Mesa de Ibarilla, el pasto no era suficiente para nutrirlos durante todo el año. Además, también evitaban que las vacas¹⁶¹ se comieran la milpa. Una vez terminada la temporada de lluvias volvían por el ganado y lo soltaban en sus propios territorios para que comieran el pasto que se había resguardado.

Todas las mañanas sacaban las vacas a pastar cerca de la casa en terrenos llanos o pastizales. Se evitaba llevar el ganado a lugares escarpados, con mucha piedra o acantilados pues el peso y la torpeza de los animales podía provocar su caída; si esto pasaba, los animales se fracturaban y morían. De la misma manera, había que

¹⁶⁰ Cuando un animal está completo significa que no ha sido castrado y es usado como semental del ganado, a diferencia de los bueyes que han sido castrados y son utilizados para mover el arado. El proceso de capar o castrar a los machos ovinos, equinos y caprinos dejando uno solo completo también es una estrategia para controlar a los animales, pues se ahorran todas las disputas territoriales entre machos y la división del ganado.

¹⁶¹ Así se le llama usualmente al ganado, aunque esté integrado también por toros y bueyes.

cuidar que no se metieran al estanque mientras bebían agua porque quedaban atrapadas en el fango y era muy difícil sacarlas. Cuando esto sucedía, el animal era sacrificado (en caso de que no hubiera muerto) y se usaba su carne para consumo y venta, y la piel se podía mandar a la ciudad para ser procesada.¹⁶²

El cuidado de las vacas estaba a cargo de toda la familia, generalmente los hermanos mayores y los padres se encargaban de ir a ordeñarlas por la mañana y almacenar la leche. Una vez ordeñada la leche había que cuajarla; se calentaba para que quedara un poco tibia y se colocaba en un recipiente profundo, ahí se le agregaba el cuajo¹⁶³ y se dejaba reposar por unos treinta minutos. Al paso de ese tiempo se removía fuertemente el producto viscoso para que se deshiciera por completo y solo quedaran pequeños trozos nadando en el suero restante, después, esos pequeños trozos se compactaban con las manos en el fondo del recipiente para formar una masa sólida llamada requesón que se dejaba reposar por al menos dos días para que se convirtiera en queso. Una vez pasados los dos días se molía el queso con sal en un molino manual y se le daba la forma circular con pequeños moldes de metal. En este punto se consideraba queso fresco y después de unos días se consideraba queso para fundir.

Ganado caprino y ovino

El ganado de cabras y ovejas seguía las mismas lógicas de conformación que el ganado bovino: mayoritariamente hembras, un macho semental y machos jóvenes capados¹⁶⁴. El semental se usaba para reproducir ganado, las hembras para obtener queso, leche y crías, y los machos jóvenes se vendían o se usaban para obtener carne. La forma de extracción de leche y producción de queso también era muy parecida a la del ganado bovino.

¹⁶² La ciudad de León tiene una amplia tradición en curtiduría y fabricación de calzado. La piel era entregada a algún conocido que hiciera el favor de procesarla y luego entregarla de nuevo en el rancho, o en su caso venderla si había un comprador.

¹⁶³ El cuajo es una sustancia natural o química usada para hacer que la leche se convierta en queso.

¹⁶⁴ Castrados.

Generalmente había un hombre de la familia, que no podía ser el padre, encargado de cuidar las chivas o borregas. Cuidarlas implicaba conocerlas e identificar cuáles eran propias; especialmente, era importante reconocerlas cuando se mezclaban con otro ganado que pastaba cerca; tener un inventario de machos y hembras, separar a las crías de las hembras cuando tienen cierta edad, ordeñarlas y sacarlas a pastar. Muchas veces las cabras que habían parido no querían amamantar a sus crías; cuando esto sucedía, era necesario ordeñar leche y amamantar una por una a las crías varias veces al día o sostener a la madre para que la cría se pudiera acercar a comer. La actividad se delegaba a un hombre porque para cuidar este tipo de ganado se recorrían largas distancias por terrenos escarpados y de difícil acceso. Además, el hombre que las cuidaba no regresaba a casa en todo el día, por eso no era una actividad adecuada para una mujer.¹⁶⁵

Gallinas, guajolotes, conejos y otros animales pequeños

En los alrededores de la casa del rancho se encontraban pequeñas jaulas con animales de crianza que se usaban para obtener comida y para venderse. De las gallinas se obtenían huevos y carne; se dejaban sueltas durante el día, pero por las noches se encerraban en un lugar seguro para que no fueran presa de los coyotes. De la misma manera se hacía con los conejos, faisanes, patos o cualquier otro animal que no requería tanta atención como el ganado.

Los perros, por su parte, formaban un eslabón fundamental en el cuidado del rancho. Desde cachorros se acostumbraban a encerrarse con las cabras o borregas para cuidarlas y pastorearlas. También se buscaba que fueran bravos, para atacar a extraños y a los coyotes que asechaban el ganado. De esta manera, el cuidador de cabras nunca se encontraba solo, sino que tenía un par de perros ayudándolo mientras que otros más se quedaban en casa protegiendo los alrededores.

¹⁶⁵ Al mencionar el hecho de las actividades no adecuadas para las mujeres lo hago en el contexto del rancho como unidad de producción familiar, hace más de treinta años. En la actualidad, los roles de los hombres y mujeres son muy diversos.

Cuidado y procuración del rancho

La agricultura y ganadería eran el modo de producción que posibilitaba la subsistencia de una familia ranchera. Para que eso sucediera, era importante cuidar el territorio del rancho. En general, la procuración de la tierra permitía a los campesinos asegurar una cosecha, generalmente el padre de familia, apoyado de su esposa e hijos, buscaban algún “quehacer” que se dividían entre hombres y mujeres.

Hombres

Salían a caminar por entre las cercas para asegurarse que no hubiera puntales caídos o alambres reventados; si era el caso, había que repararlos pues las cercas delimitan el territorio. Los límites del rancho familiar marcados por la cerca no eran para evitar el acceso de personas de otros ranchos, sino para administrarlo y negociar el acceso a los recursos dentro de él. El estanque ubicado en un rancho perteneciente a la familia de Guadalupe Becerra era el único en la región, por tanto, aunque estaba en ese lugar todos podían tomar agua y llevar a sus animales a beber ahí.

Además de la cerca exterior que marcaba el perímetro del rancho existían cercas internas que separaban la tierra según las necesidades: había una cerca que marcaba el lugar donde podían pastar animales como vacas y cabras, había potreros que delimitaban la casa donde vivía la familia y su patio, los barbechos para la milpa también se cercaban y; además de la malla de alambre, estaban atravesados por ramas para evitar que las cabras se metieran a comer la milpa o las gallinas sacaran las semillas. El descuido en los límites de la cerca interna podía provocar que una vaca se quedara atorada en el estanque y muriera, que un caballo se alejara del terreno y la familia tuviera que ir a rastrearlo o que se perdiera parte de la producción porque el ganado se metía al barbecho.

Durante las temporadas de abundancia el trabajo se concentraba en la cosecha; sin embargo, durante las sequías había que preparar la tierra nuevamente para el tiempo de abundancia. Hacia el mes de diciembre el estanque del rancho casi se secaba por completo, entonces era momento de sacar todo el fango seco acumulado y abrir espacio para que en tiempo de lluvias el estanque se llenara. Esta labor era dura y pesada por la escasa herramienta utilizada, pues no superaba un par de palas y azadones que los hombres manejaban diestramente para terminar lo más pronto posible. Los pozos para beber agua, por el contrario, se limpiaban una vez caídas las primeras lluvias, justo cuando comenzaba a emanar agua del subsuelo.

Una vez que el estanque se limpiaba, era necesario abrir canaletas en puntos estratégicos para conducir el agua de la lluvia hacia el estanque y propiciar un llenado seguro con cada tormenta. Además de esas canaletas, se abrían otras sequias justo a la par del cercado del barbecho, especialmente si el terreno estaba inclinado; se hacía por la parte más alta del terreno para que durante las tormentas el agua corriera (como sistema de desagüe) y no destrozara los surcos o sacara las semillas si estaban brotando.

Otra de las actividades para los hombres, especialmente en zonas arboladas, era la limpieza de árboles. En la zona se podían encontrar encinos, huizaches, mezquites, casahuates, varaduz, entre otros; esos árboles tenían una plaga llamada injerto que era transportada como semilla en el excremento de las aves. El injerto una vez que caía en un árbol empezaba a crecer, se alimentaba de él y lo secaba. Para evitar la muerte del árbol, los hombres recorrían las zonas arboladas y quitaban el injerto para darlo de comer al ganado.

Mujeres

La labor de las mujeres, además de involucrarse en la agricultura y ganadería, se asociaba al trabajo dentro de la casa. Desde temprano se levantaban a lavar el

nixtamal¹⁶⁶, para luego molerlo en metate o molino de mano. Alrededor de las diez de la mañana ya debían tener tortillas hechas a mano, gorditas, frijoles y chile, para llevarlo a los que estaban trabajando en alguna de las actividades fuera de casa. Después del almuerzo barrían y limpiaban los cuartos para dormir, la cocina y el patio.

Una vez a la semana iban al río a lavar la ropa. La dinámica para el lavado era: por la mañana, cargar a una mula o burro con los canastos de ropa y el jabón, luego caminar hasta el río y ya estando allí, sobre una piedra que funcionaba como lavadero se restregaban las prendas; incluso había que quedarse con poca ropa para lavar la ropa que se traía puesta. Después de lavar toda la ropa se ponía a secar durante un rato para subir con la menos carga posible. Cuando la ropa no se secaba, se llevaba hasta la casa para ponerla a secar por completo, luego había que plancharla con planchas de metal que se calentaban con trozos de carbón. Por las tardes era momento de remendar las ropas que estaban rotas, comenzar con el bordado de manta o tejido de alguna carpeta.

La elaboración del queso; con el proceso mencionado anteriormente, también estaba a cargo de la madre de familia o las mujeres de la casa. Al preparar la comida se encargaban también de preparar los insumos; si había que salir a cortar nopales, matar una gallina o recoger leña en los alrededores de la casa, ellas lo hacían. La búsqueda de quehacer incluía además limpiar el huerto, desgranar maíz, limpiar el frijol o recolectar algunas flores para poner en el altar de la casa.

Disciplina

Las necesidades de cuidar/procurar el rancho eran muy rigurosas. Mientras más grande fuera la familia, más grande tenía que ser la producción para asegurar la subsistencia del año venidero; como lo he mostrado en la descripción etnográfica,

¹⁶⁶ El nixtamal es una técnica de cocimiento de maíz con cal, procedente de culturas mesoamericanas.

la búsqueda de quehacer responde a esa necesidad. Si algo fallaba en los cálculos o en la procuración del rancho, en la casa, en el territorio o en las actividades de producción, la familia se endeudaba para sobrevivir y mantener el rancho el año siguiente. Los padres encargados de asegurar esa subsistencia tenían una administración rigurosa sobre el territorio, el trabajo y su fuerza de trabajo; es decir, sus hijos, por tanto, la procuración del rancho como la procuración de sus hijos era fundamental.

Una de las formas de procurar el cuidado de sus hijos mientras se hacían todas las otras actividades, era que los hijos desde muy pequeños se involucraban en las actividades del rancho. Las mujeres desde pequeñas se enseñaban a cocinar, desgranar maíz, acompañar al río a lavar y escardar la milpa, mientras que los hombres acompañaban a abrir las brechas, a mover la yunta, pastorear el ganado, etcétera. Los padres designaban actividades concretas en la procuración del rancho a cada uno y cada una, sin excepción. Más tarde, ya reunidos los padres preguntaban cómo les había ido, iban a ver el avance en el trabajo o los propios hijos les comentaban lo que había sucedido; de esta forma se aseguraban de que los hijos e hijas se ajustaran a las indicaciones dadas.

Cuando uno de los hijos no se ajustaba a las indicaciones y normas que los padres mantenían se recurría a las llamadas de atención, y era común terminar regañado al final del día por algo que se haya salido de control durante las actividades. Para casos más severos de conducta entonces se recurría al uso de la varita mágica que transformaba niños berrinchudos¹⁶⁷ en niños bien portados; una vara de granjeno o varaduz que fuera un poco elástica funcionaba para golpear en casos específicos de desobediencia o de capricho para no acotar las normas de convivencia.

Cuando un niño se portaba mal era necesario darle granjeno para que se curara, esa forma de llamar la atención y la experiencia dolorosa del niño era lo que producía el efecto mágico de dicha varita, no era necesario usarla más de una vez o un par de veces en casos específicos. Esther Pérez recordó durante una entrevista mientras me hablaba de su niñez en el rancho y la relación con sus

¹⁶⁷ Berrinchudo: que se enoja fácil y frecuentemente.

padres, la historia de una muchacha que se sentía enferma y llevaba varios días sin salir a comer y trabajar, la madre insistía repetidamente en que se levantara y entonces decidió prepararle un té para que se curara. Al tomarse el té la muchacha se levantó rápidamente y fue a la cocina con su madre y su tío para comer. Era tanta el hambre después de pasar varios días sin querer trabajar ni comer que exclamó:

- Mire mamá, el té que me dio es muy bueno ¿de qué era? Ya hasta me dio hambre
- Pues un té de hierbas – respondió la madre.
- Ay que bueno es, ya me siento bien.
- Y eso que no le puso granjeno, sino hubiera estado mejor – dijo el tío.
- ¡ay, mamá! Le hubiera puesto granjeno para sentirme mejor.

Para comprender el uso del granjeno es importante mencionar que las madres además de todo el trabajo en el rancho también estaban a cargo de la salud de sus hijos, entonces tenían conocimiento sobre las enfermedades más comunes y las formas de curarlas con los recursos limitados que tenían por lo difícil que era llevar a sus hijos al médico. La madre sabía perfectamente que su hija no estaba enferma, sino que era un berrinche para no salir a trabajar con los demás; inteligentemente, la madre le dio una lección muy cuidadosa, le dio un té de cualquier hierba después de varios días que la muchacha llevaba sin comer. Si no estaba enferma entonces el hambre la haría salir sin problemas. Al comprobar que no estaba enferma el tío de la muchacha exclamó que el té debía llevar granjeno, pero no se refería a que lo debía llevar como ingrediente, sino que lo debía acompañar en forma de varita mágica para curar el berrinche de la muchacha. La varita de granjeno era la encargada del cumplimiento de las normas del rancho, representaba la forma de mediar el comportamiento de hijos e hijas no solo con el trabajo del rancho, sino con las normas sociales y culturales con los ranchos vecinos o en otros lugares.

Escolaridad

El acceso a la educación en la región era limitado, pero no eran totalmente analfabetas. Hacia las primeras décadas del siglo XX la gente de la región utilizaba un silabario para aprender a leer y escribir; el silabario se compraba en el centro de la ciudad de León y las madres eran las encargadas de educar a sus hijos.

Debido a la estructura de trabajo en el rancho era casi seguro que las mujeres aprendieran con más facilidad que los hombres, pues pasaban más tiempo en casa con la madre.

En México desde los años 20 hasta los 40 del siglo XX comenzó un proyecto de difusión cultural y educativo a través de la radio, era impulsado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y dirigida por José Vasconcelos en el cual se buscaba integrar a las comunidades alejadas (rurales) al proyecto nacionalista (Chávez, 2012 & Roldán, 2009). Ese proyecto educativo tuvo sus impactos en la región hacia la segunda mitad del siglo XX donde los niños y niñas del rancho recibían clases por la estación de radio RCN (Radio Cadena Nacional). Según cuentan las personas de la región, había que ir a la Secretaría de Educación Pública en la ciudad de León por la cartilla que contenía los primeros pasos para el aprendizaje de lectura y escritura. Con la cartilla, debían despertar a las 6:00 a.m. y escuchar las clases a través de la radio. Una vez que concluía el aprendizaje de la cartilla, había que ir por un segundo libro llamado *Un paso más*, donde se ascendía a un nivel más alto en el proceso de lecto-escritura.

Hacia 1972 comenzó un proyecto de la SEP para iniciar el proceso educativo en las comunidades rurales. La región se vio beneficiada con la apertura de una escuela en lo que ahora se conoce como la comunidad de La Barranca, donde asistían niños y jóvenes de Mesa de Ibarilla, Saucillo, Huizache, el Sitio, Cerro Alto, Rincón Grande, Media Luna, entre otras rancherías. El proyecto educativo era desde cero; es decir, sin importar la edad o si los niños tenían nociones de lecto-escritura, tomaban el mismo curso y aprendían en conjunto.

Trabajos citados

- Barragán, E. (1990). *Más allá de los Caminos. Los Rancheros de Potrero de Herrera*. Zamora: El Colegio de Michoacán .
- _____(1997). La rancherada en México. Sociedades en movimiento, anónimas y de capital variable. *Relaciones (COLMICH, Zamora)* , 121-162.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Becerra, C. (1994). Rancheros en los altos de Jalisco en la época colonial. En E. Barragán, O. Hoffmann, T. Linck, & D. Skerritt (Coords.), *Rancheros y Sociedades Rancheras*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Bourdieu, P. (2004). *EL baile de los solteros. La crisis en la sociedad campesina en el Bearn*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____(2007). Estructuras, hábitos y prácticas. En P. Bourdieu, *El sentido práctico* (págs. 85-106). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Calleja, M. (1984). Dependencia y crecimiento industrial: las unidades domésticas y la producción de calzado en León, Guanajuato. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 54-85.
- Camacho, G. (2007). La cumbia de los ancestros, Música ritual y Mass Media en la Huasteca. En A. B. Pérez Castro, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca* (págs. 166-180). México: Consejo veracruzano de arte popular.
- Camacho, J., & Jurado, M. (2018). El son huasteco, identidad musical de una región. En X. Luna, & J. Chacha (Coords.), *Culturas musicales de México. Volumen I* (págs. 193-218). Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- Chauviré, C. (2010). Indexicalidad y aserción el Pierce. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* , 103-117.

- Chávez, A. E. (2012). Huapango Arribeño: A Mexican Musico-Poetic Tradition at the Interstices of Postmodernity. *Latin American Music Review*, 186-226.
- _____. (2020). Yo lo digo sin tristezas (I say it without lament): Transnational Migration, Postnational Voicings and the aural Politics of Nation. En J. A. Ramos-Kittrel (Ed.), *Decentering the nation. Music, Mexicanidad, and Globalization* (págs. 127-148). London: Lexington Books.
- Chávez, M. (1994). "Uno es la de todo". En E. Barragán, O. Hoffmann, T. Linck, Skerit, & David (Coords.), *Rancheros y sociedades rancheras* (págs. 109-124). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Chevalier, F. (1999). *La formación de los latifundios en México. Haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Comas d' Argemir, D. (1998). *Antropología económica*. Barcelona: Editorial Ariel S.A. .
- CONAPO. (Sin fecha). *Regiones de origen y destino de la migración México-Estados Unidos*. Obtenido de Consejo Nacional de Población: http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/intensidad_migratoria/pdf/Regiones.pdf
- Cortes, G. (2009). Migraciones, construcciones transnacionales y prácticas de circulación. Un enfoque desde el territorio. *Párrafos geográficos*, 35-53.
- Díaz, M. (2018). I.4. El imperio visual de la música de la música norteaña mexicana. En L. Montoya, S. Alves, H. Duarte, & M. Díaz (Edits.), *México. Corazón Musical de Latinoamérica* (págs. 94-121). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán / Universidade Paulista.
- Dussel, E. (1991). *La producción teórica de Marx. Un comentario a los GRUNDRISSE*. México: Siglo XXI Editores.
- Echeverría, B. (2011). *Antología. Bolívar Echeverría. Crítica a la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

- EFE, A. (23 de Octubre de 2020). *Regional mexicano, de "gusto culposo" a género reconocido en todo el mundo*. Obtenido de EFE: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/regional-mexicano-de-gusto-culposo-a-genero-reconocido-en-todo-el-mundo/20000009-4376258>
- Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres. Two applications. En D. Horn, & P. Tagg (Edits.), *Popular music perspectives, papers from the first international conference on popular music research, IASPM* (págs. 52-81). Göteborg & Exeter.
- _____(1999). Browsing Music Spaces:Categories and the Musical Mind. *IASPM (UK) Conference*, (págs. 1-14).
- _____(2006). Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? Ponencia. *VII Congreso IASPM-AL, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina"*, (págs. 1-17). La Habana.
- Fernández, J. L. (2015). Música, músicas y redes en el espacio urbano. *Letra. Imagen. Sonido. L.I.S. Ciudad Mediatizada*, 219-234.
- Flores, G. (2015). Introducción. En G. (. Flores Mercado, *Bandas de viento en México* (págs. 9-20). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Floridi, L. (2015). *The Onlife Manifiesto. Being Human in a Hyperconnected Era*. Publicación electrónica: Springer Open.
- Fuentes, A., & Fuentes, J. (2003). Las cabañuelas o la predicción del tiempo en el saber popular. *Numbus: Nevista de climatología, meteorología y paisaje*, 151-157.
- Galak, E. (2010). *El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: un análisis se sus usos, límites y potencialidades. Tesis presentada para la obtención del grado de*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Ganascia, J.-G. (2015). Views and Examples on Hiper-Connectivity. En L. Floridi (Ed.), *The Onlife Manifiesto. Being Human in a Hyperconnected Era* (págs. 51-64). Oxford: Springer Open.

- García, P. (17 de Enero de 2021). *Los oficios tradicionales de León*. Obtenido de Bonito León: <https://bonitoleon.com/paolagarcia/historias/los-oficios-tradicionales-de-leon/>
- Garza, L. D.-S. (2015). *Historia de la Música norteña Mexicana*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Geertz, C. (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- González, L. (1994). La vida ranchera en la literatura, el cine y la historia. En E. Barragán, O. Hoffmann, T. Linck, & D. Skeritt (Coords.), *Rancheros y sociedades rancheras* (págs. 23-32). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Grammont, H. (2009). La desagrarización del campo mexicano. *Convergencia. Revista de ciencias sociales*, 13-55.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión Editores.
- IMPLAN. (2016). *Polo de desarrollo rural El Huizache*. León: Instituto Municipal de Planeación.
- Janotti, J. (2020). *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG.
- Juárez, E. (2013). Guanajuato: Migración y Remesas. *CIMEXUS*, 73-105.
- Lameiras, J. (1994). Identidad en las montañas. En E. H. Barragán, T. Linck, & D. Skeritt (Coords.), *Rancheros y sociedades Rancheras* (págs. 81-98). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- López-Cano, R. (2004). "Favor de no tocar el género": géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual . *voces e imágenes en la*

- etnomusicología actual. Actas del VII congreso de la SibE* (págs. 1-17). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. .
- _____(1999). *Cultura y explosión: lo previsible e imprevisible en los procesos de cambio social*. Editorial Gedisa.
- Malinowsky, B. (1976 [1920]). La economía primitiva de los isleños de Trobriand. En M. Godelier, *Antropología y Economía* (págs. 87-100). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martin-Barbero, J. (2011). Oralidades culturales y culturas digitales. *Coloquio Internacional Memorias, saberes y redes de las Culturas populares en America latina en tiempos del capitalismo global.* , (págs. 1-21). Bogotá.
- Martínez, E., & Hernández, J. (2019). Integración comercial de los agricultores de la Zona Metropolitana de León, en Guanajuato. *Política y Cultura* , 9-37.
- Montoya, L. (Ed.). (2013a). *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Montoya, L. (Ed.). (2013b). *¡Arriba en Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Montoya, L., & Medrano, G. (2016). *La música norteña mexicana*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Myers, H. P. (2001). Etnomusicología. En 19-40, & F. Cruce (Ed.), *Las culturas musicales* (págs. 19-40). Madrid: Editorial Trotta.
- Ochoa, A. M. (2011). El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *Artefilosofía*, 82-95.

- Olvera, J. (2008). Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste. *Trayectorias*, 20-30.
- Olvera, J., Zarazúa, J., Velasco, H., & Castro, J. (2015). Música, migración y redes sociales digitales en tres comunidades mexicanas. *Trace*, 62-91.
- Pérez, R. (1999). Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo típico mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, 177-193.
- Ragland, C. (2009). *Música nortea. Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Philadelphia: TEMPLE UNIVERSITY PRESS.
- Ramos, R. (2016). *Entre músicas y silencios. La cohesión y construcción social de un pueblo en las fiestas de los ramones, Nuevo León, México. [Tesis de maestría en Antropología social]*. Monterrey: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rendón, C. (8 de Agosto de 2016). *Los rebozos, primera industria en León*. Obtenido de Bonito León: bonitoleon.com/redaccion/historias/los-rebozos-primera-industria-de-leon/
- _____(19 de Enero de 2021). *La historia de la fundación de León*. Obtenido de Bonito León: <https://bonitoleon.com/christianrendon/historias/la-historia-de-la-fundacion-de-leon/>
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía, Alcances, Técnicas y éticas*. Bogotá: Envión Editores.
- Rivera, Z. (2015). *El Consumo Cultural de Música grupera. Un espacio donde se configura diferencia social y distinción simbólica entre individuos del municipio de Zapopan, Jalisco (2014-2015). [Tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y Cultura]*. Tlaquepaque: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Rivermar, M. (2014). La migración con fines laborales en el contexto de la diversificación de actividades económicas entre los nativiteños. . En H. Salas, & M. Rivermar, *Nativitas, Tlaxcala: la construcción en el tiempo de un*

- territorio rural*. (págs. 187-202). México: UNAM: Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Robichaux, D. (Ed.). (2003). *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy: unas miradas antropológicas*. México: Universidad Iberoamericana.
- Sahlins, M. (1976). Economía tribal. En M. Godelier, *Antropología y economía* (págs. 233-259). Barcelona: Editorial Anagrama
- Sánchez, J., & Bieletto-Bueno, N. (2019). Configuraciones de masculinidad en los bailes al estilo huapanguero merequetengue en Guanajuato: Una aproximación queer desde la autoetnografía. . *Revista interdisciplinaria de estudios de género del Colegio de México* , 1-36.
- Simonett, H., & Burgos, C. (2015). Mexican Pointy Boots and the Tribal Scene :Global Appropriations of Local Cultural Practices in the Virtual Age. *Trasatlántica*. Vol. 1. <https://journals.openedition.org/transatlantica/7596>
- Skerritt, D. (1994). El rancharo, génesis y consolidación. En E. Barraga, O. Hoffmann, T. Linck, & D. Skerrit (Coords.), *Rancharos y sociedades rancheras* (págs. 141-152). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Solís, O. (2016). El papel de las mujeres en el discurso de la música norteña mexicana. *La Aljaba*, 205-221.
- Torop, P. (2009). Semiótica de la cultura y cultura. *Entretextos*, 1-16.
- Torres, R., & Barragán, E. (2016). Hábitat de la cultura ranchera en la sierra de Jalisco y Michoacán, México. Potencial para el aprovechamiento de un turismo biocultural. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 281-301.
- Vernadski, V. I. (2007). *La Biosfera y la Noosfera*. Caracas: Ediciones IVIC
- Wallerstein, I. (1999). *El capitalismo ¿qué es? Un problema de conceptualización*. México, D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México.

_____(2011). *EL moderno sistema mundial I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundo europea del siglo XVI*. México: Siglo XXI Editores.

Zarco, F. (2018). Performatividad de género en el baile de la música nortea mexicana. En M. Arellano, M. González, & F. Zarco (Edits.), *Nuevas abstracciones en el Análisis del Arte y la Cultura Popular*. (págs. 297-308). México: Universidad de Guadalajara /Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Departamento de Teorías e Historia.